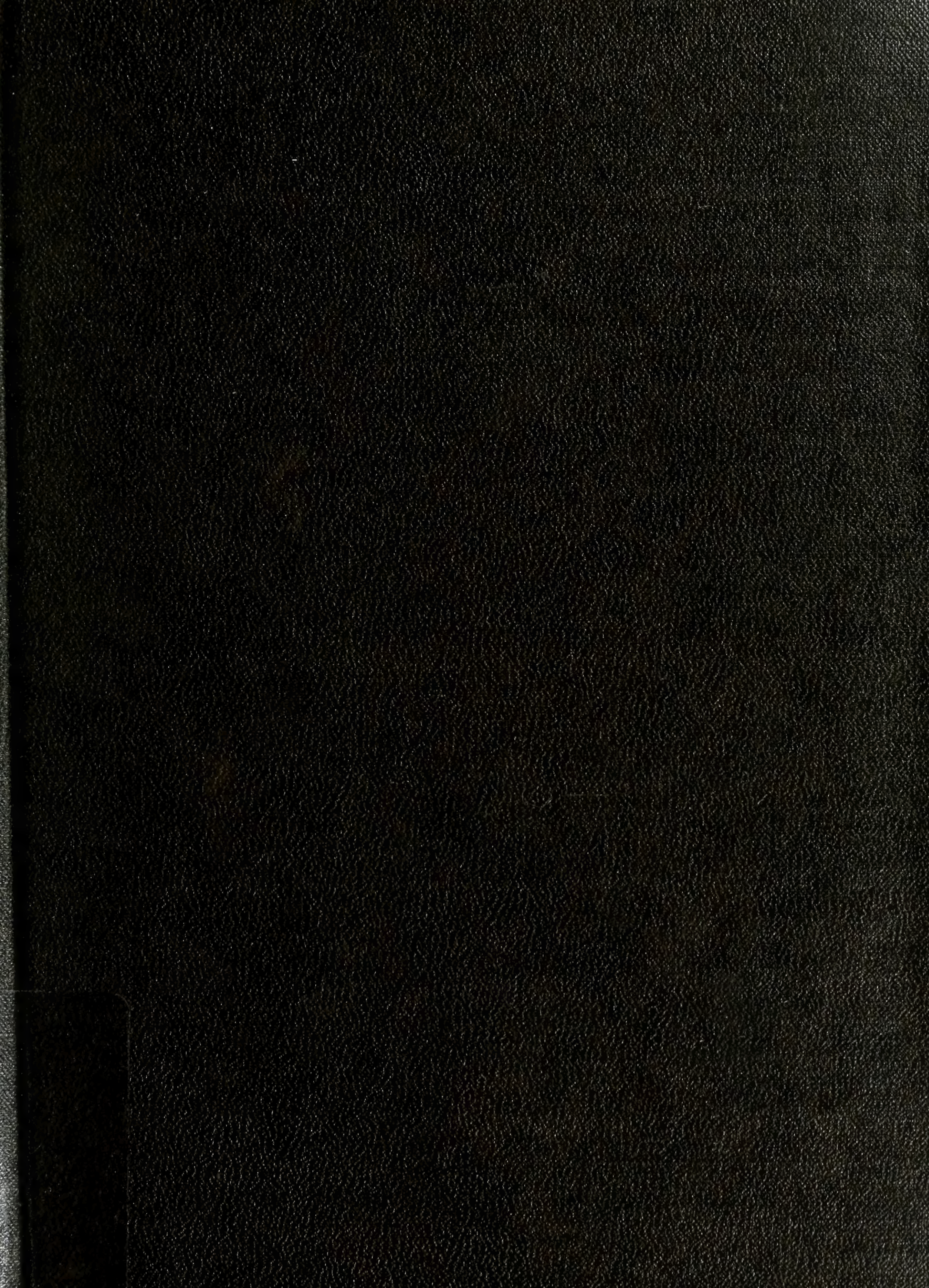
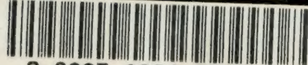




THE LIBRARY OF
YORK
UNIVERSITY


3 9007 0264 5549 3

86 389 185

Date Due

SC CIRC FEB 29 1984
SC DIS FEB 17 1984
NOV 15 1997 SC FACS
NOV 15 1997 SC FACS
OCT 13 2004
OCT 12 2004 SC FACIL
JUN 30 2009 SC CIRC

NLR 174

GÉRARD TERBORCH



PORTRAIT DU PEINTRE
Musée de La Haye

GÉRARD TERBORCH

PAR

FRANZ HELLENS

COLLECTION DES GRANDS ARTISTES DES PAYS-BAS

BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART & D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie

—

1911

ND
653
T4
F72
1911

SCOTT



IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS



PORTRAIT DE GEERTJE MATTHYSSEN
Musée d'Amsterdam

LA PHYSIONOMIE DE L'ŒUVRE DE TERBORCH.

La véritable personnalité de l'homme d'imagination, qu'il soit peintre, poète ou musicien, est celle qui s'exprime dans son œuvre. Certaines figures qui, de leur temps, semblaient dépourvues de relief, hommes sans histoire, timides, réservés, dont la vie s'effaçait à mesure qu'elle s'écoulait, survivent ainsi, dans leur œuvre, avec des traits nouveaux. D'autres, au contraire, qui furent des caractères véhéments, et se manifestèrent avec bruit, soit par les saillies de leur esprit, soit par le déploiement d'une puissante organisation physique, disparaissent dans le tourbillon de leur propre existence. Ils ne survivent pas à leurs idées dispersées aux quatre vents ; ou bien, s'ils se maintiennent quelque temps dans le souvenir, ils ont vite fait de le lasser, parce que le monde ne prête pas longtemps l'oreille à un écho, fût-il même strident, lorsque tant de réalités le sollicitent. D'autres encore bénéficient d'une vie posthume que leur attribue la légende. Ils s'affublent d'une œuvre vague et équivoque ; la crédulité ou le manque de scrupule de la postérité leur assure l'immortalité.

Une œuvre qui offre, dans son ensemble, un caractère bien marqué, dessine à celui qui l'a créée une physionomie spéciale, à laquelle il ne peut échapper, quelles que soient les particularités de sa vie. Cette personnalité morale de l'œuvre se détache de l'homme qui vécut un moment, le dépasse, pour composer un visage neuf, parfois en harmonie, parfois en désaccord avec l'ancien.

Les grandes œuvres ont une vie propre et idéale. Plus elles sont admirées, plus aussi elles s'exaltent et se divinisent. Il ne faut pas leur demander quel cerveau les conçut, encore moins quelle main les réalisa ; c'est une progéniture ingrate et orgueilleuse qui se réclame de l'éternité. Regardez le portrait de Raphaël, et voyez sa Madone Sixtine ; le rayonnement de celle-ci efface sans peine tous les nimbes que la gloire se plaît à mettre autour des traits du peintre. La vie intime de l'artiste est rarement inscrite sur son visage ; elle éclate dans son œuvre. Les péripéties de l'existence ne sont que des gestes rapides, ordonnés par les forces extérieures, tandis que l'œuvre est le résultat de ce qu'il y a dans l'homme de mouvement réfléchi et durable.

Telles apparaissent les œuvres classiques. Dieu me garde d'appeler ainsi celles que les faiseurs d'histoire et les directeurs de mentalité s'entendent généralement à classer dans une catégorie intangible, parce qu'ils s'imaginent que l'art et la pensée ont besoin de modèles. Je songe aux œuvres qui ont

acquis une vie indéfinissable, et qui se sont d'elles-mêmes placées au firmament de l'esprit humain. L'impersonnalité n'est pas leur signe. Tout au contraire. Plus l'artiste ou le penseur se sont réalisés dans leur exécution, plus ils y ont apporté de leur sensibilité, plus sûrement aussi elles vivront, s'il est vrai que cette âme, qui est passée toute entière dans la matière domptée, était la résultante des vibrations de toute une époque, et, en quelque sorte, faite de temps. Cette personnalité qu'un seul homme sut leur imprimer s'affranchira, s'étendra, et se généralisera, de manière à faire oublier que ces œuvres sont le fait d'une conscience unique.

De Michel-Ange à Raphaël, de Corneille à Racine, de Lulli à Rameau, de Rubens à Van Dyck, de Rembrandt à Terborch, que d'écarts entre les moyens d'expression, que de sources diverses où l'inspiration s'alimenta, que d'abîmes apparents même ! Réunis en communauté, de pareils cénobites se fussent entre-déchirés et détruits l'un l'autre par les chocs de leurs efforts contradictoires; le plus horrible chaos eût règné parmi eux, et l'on aurait raison de croire que leurs vies seraient demeurées stériles. Au contraire, les œuvres que ces noms évoquent s'harmonisent l'une l'autre, et se prêtent un rythme mutuel ; on n'y sent qu'une même flamme, avec des jaillissements, des lueurs, des crépitements multiples. Si différentes qu'elles soient, déchaînant la tempête, absorbées en elles-mêmes ou chantant un

hymne au soleil, elles réalisent une union idéale, et elles donnent peut-être la figure d'une humanité heureuse si souvent rêvée par les philosophies impuissantes. Le silence de la vie éternelle les accorde.

Il faut savoir pénétrer assez loin, et découvrir la vie intime d'une œuvre, saisir le battement de ses artères, et sentir quelle est sa portée durable, pour se permettre l'audace d'en parler.

Qu'on ne m'accuse pas si je ne suis pas de l'avis de ceux qui se lamentent en constatant le petit nombre de documents que la société a laissés sur la vie des grands artistes, et qui maudissent le temps d'avoir privé les critiques des principales ressources de leur métier. Si les plus consciencieux créateurs de beauté n'ont pas pourvu eux-mêmes aux besoins des commentateurs futurs, et fourni vaste matière à gloses, en laissant le souvenir de leurs mouvements secrets, n'est-ce pas qu'ils ont senti la vanité de pareilles confessions, devant l'élévation taciturne des formes capables, à elles seules, d'exprimer toutes les nuances de la joie et de la douleur? Il n'y a que les impuissants qui éprouvent le besoin de se révéler par des mots.

Je ne suis ni avec les curieux, ni avec les chercheurs. Si j'ai cru devoir noter au passage des faits de nature à jeter un certain jour sur l'activité extérieure du peintre qui fait l'objet de cette étude, c'est parce qu'il m'a semblé qu'ils aidaient à situer l'œuvre, et permettaient de déterminer par quelles



LA CONSULTATION
Musée de Berlin

racines profondes elle se rattache à la fois à l'histoire morale de la Hollande et à l'évolution générale de l'art. La psychologie véritable du peintre ne ressort pas d'autres faits que de celui de ses œuvres réalisées. Quant à la grandeur humaine de l'œuvre d'art, elle me paraît pouvoir se passer des découvertes opérées dans les cryptes où moisissent les archives. On n'arrive pas à l'admiration par ces voies détournées. Une œuvre me plaît-elle ? Dès l'abord, je ne peux affirmer pour quel motif. Il faut la regarder de face, l'attaquer de front, et se mesurer avec elle. Peut-être se recommande-t-elle à mon attention, parce qu'elle éveille en moi des sentiments confus, ou parce qu'elle évoque des souvenirs d'un autre temps, qu'il m'est agréable de revivre. Ce n'est pas assez. Le cœur se lasse, s'il ne peut s'élever au niveau des jouissances de l'esprit, et y trouver des bases pour monter plus haut encore. C'est ici que se trouve la raison d'une admiration constante. Dans cette œuvre, on a deviné un caractère ; elle offre un ensemble de traits, d'attitudes, qui lui dessinent une physionomie humaine et émouvante, en possession de moyens inépuisables pour inspirer une sympathie à la fois raisonnée et cordiale. On la sent battre, comme un cœur rempli des sonorités de l'époque. Elle vit, se meut, parle, et crée le mouvement autour d'elle. On ne pense plus à l'homme qui fut au principe de cet être nouveau ; se figurer les efforts que sa création

dut coûter, serait gâter du même coup l'idée qu'on s'est faite de cette beauté. Comment admettre que pareille splendeur ait jailli d'autre chose que de la joie d'un geste libre ? Plutôt affirmer qu'elle s'est créée elle-même, et qu'elle est sortie, comme la Vénus Anadyomène, toute rayonnante de l'élément...

C'est ainsi que se présente l'œuvre de Terborch, désencombrée de ces sortes de parasites que constituent les attributions erronnées du mauvais goût et de l'ignorance, et ramenée à sa pure et sobre ligne. Cependant, rien ne la recommande à l'admiration facile. Tout d'abord, elle ne porte pas un de ces noms prestigieux qui répandent autour d'eux des lueurs de divinité. Terborch n'est pas entré à l'olympe de l'art. Il n'est qu'un de ces demi-dieux mal compris, à qui l'on ne prête généralement qu'une puissance bornée, dans une très petite sphère. Si nous disons que cette sphère est une étoile, nous exprimerons par là tout le mépris de ceux qui n'aperçoivent au firmament qu'un point minuscule, et en même temps la compréhension des esprits élevés, dont le regard calcule, et dont le cœur pénètre.

Cette œuvre n'offre pas un caractère de puissance impétueuse. Rien, dans son ensemble, ne fascine, rien n'empoigne, rien ne mord, rien ne remue violemment. Il ne faut pas attendre d'elle des sensations immédiates, des lumières soudaines, ou de ces sortes de coups de vent que l'on subit

lorsqu'on s'arrête devant une toile de Rembrandt. A vrai dire, Rembrandt tient Terborch dans son ombre, tandis que sa clarté en éclaire d'autres qui, moins que lui, mériteraient d'y être. Il n'a pas, comme Frans Hals, le rire sonore et le regard expansif, mais on lui voit un fin sourire au coin des lèvres et un front calmement méditatif, qui font penser au peintre de la *Jouvence*. Ce n'est pas dans un de ces paysages mouvementés et libres de Van Goyen que l'on serait tenté de le situer ; la nature plus sévère d'un Ruysdael, mais d'un Ruysdael paisible, lui ferait meilleur accueil, et il se trouverait tout à fait à l'aise dans le cadre d'un Jan Both, sans que le caractère idéalisé de ce paysage l'offusquât en aucune manière.

Cependant, il n'est pas de peintre plus attentivement hollandais que Terborch. Rien, dans son œuvre, ne l'écarte de cette terre qu'il quitta plusieurs fois, mais pour mieux la voir, avec des regards rendus plus ardents par la vue des spectacles renouvelés du monde. Ses tableaux apparaissent comme une floraison tranquille, dont l'opulence tiendrait uniquement à la qualité de sa pulpe, et non au ruissellement de la lumière qui en ferait valoir les couleurs. C'est un champ de tulipes et de jacinthes, sur lequel passe l'ombre transparente d'un nuage, et qu'une brume légère semble prolonger dans l'infini. Telle est l'image de cette aristocratie de la première moitié du XVIIe siècle,

que Terborch a traduite avec une lucidité parfaite, en notant les pulsations les plus profondes de sa sensibilité, et en fixant ses gestes essentiels, ses attitudes troublantes, ses pensées secrètes.

Sur cette terre bouleversée par un siècle de fracas anihilants, l'avènement de la paix, contrairement à ce qui arrive d'ordinaire, avait été le signal d'une levée de héros. Des ferments glorieux montaient de partout. Tandis qu'au loin des hommes d'une trempe d'airain domptaient la mer, et fondaient, au delà des flots, une puissance qui leur assurait le prestige de la richesse autant que l'éclat de la renommée, à l'intérieur le pays peu à peu reverdissait. Né dans le bruit des batailles, Terborch assistait, en sa trentième année, à l'accomplissement d'une tranquilité relative ; le remou des discussions religieuses se manifestait avec une moins troublante âcreté, depuis que le peuple s'était refait une conscience libre en oubliant sa haine pour le dominateur étranger. La nature reprenait des dehors rieurs qui revêtaient de grâce l'abondance plantureuse de la terre. Cependant cette richesse, que Cuyp a si bien exprimée dans ses paysages fondus à la lumière dorée du soleil, cet épanchement heureux de vie, se tempéraient parfois d'une teinte de mélancolie intense ; repliés sur eux-mêmes, les paysages de Van der Neer demandent au crépuscule un recueillement où semblent planer les souvenirs du passé ingrat. Ruysdael lui-même parvient rare-



LA RATIFICATION DU TRAITÉ DE MUNSTER
National Gallery, Londres

ment à repousser cette nostalgie, mais il la résout dans une puissante expression des forces vitales de la terre.

Ce fond de remembrance mélancolique constitue la grandeur de l'œuvre de Terborch. On le reconnaît à peine. Il est malaisé de l'expliquer, tant il est peu apparent dans l'allure extérieure de ces tableaux qui semblent plutôt traduire le bien-être d'une société comblée d'aises, que des préoccupations intérieures, des rêves encore entachés de tristesse, des pensées graves. Telle est pourtant la psychologie de cette œuvre, et c'est ce caractère, jusqu'ici incompris, qui attire chez Terborch, retient et attache l'attention, pour arriver sans peine à émouvoir. L'on croyait se trouver devant une description élégante d'êtres frivoles, à peine doués de volonté, et livrés à des occupations faites plutôt pour distraire une vie de paresse, que pour réaliser des sentiments profonds et des pensées nobles. Cependant, devant le charme inexpliqué qui se dégage peu à peu de cette œuvre, on s'aperçoit qu'elle contient quelque chose de plus vivant, à quoi l'on ne s'attendait pas.

La flexibilité du milieu hollandais, qui se traduit dans la nature par une aptitude à passer sans heurts, et comme par un enchantement, de la lumière la plus vive à une ombre transparente où se reconnaît la véritable richesse de l'atmosphère, on la retrouve dans la société à la fois joviale et recueillie, bruy-

ante et concentrée, claire et grave. Rembrandt exprime ce caractère, avec son lyrisme débordant, et il en fait le thème de ses imaginations fantasques. Le magicien s'en est emparé, comme d'une matière pleine d'énergies, non pour le décrire, ni pour l'exalter, mais pour le faire servir à la réalisation de son puissant génie de poète visionnaire. Il est, par ce fait, le peintre le plus proche et en même temps le plus éloigné de l'esprit de la Hollande. C'est un portraitiste qui observe avec un œil extraordinairement lucide, mais qui oublie bientôt son point de départ. Il plane quelque temps au-dessus de la terre, et soudain, d'un vol fou, s'égare dans l'espace. C'est parce qu'il s'est élevé si haut, qu'il a été aperçu à travers toutes les écoles. Mais si l'âme flexible de la Hollande ne rencontra pas d'interprête plus puissant que Rembrandt, elle en eut de plus fidèles. Elle se résume dans l'œuvre de presque tous les paysagistes hollandais, où l'on voit s'allier l'ombre et la lumière, avec un charme contenu, sans que l'on puisse définir quelle mystérieuse volonté les accorde.

Il fallait que Terborch se tournât vers l'élément le plus élevé de la société, pour qu'il lui fût possible d'exprimer avec le plus de sobriété et de profondeur le caractère subtil de son pays. Il a pu ainsi toucher des notes graves, et éveiller des sons d'une étendue autrement significative que ceux qui émanent de l'œuvre de la plupart des peintres rus-

tiques, les Van Ostade, les Brouwer, les Jan Steen, plus attentifs aux mouvements pittoresques et criards qu'aux attitudes recueillies.

L'œuvre de Terborch donne, en un merveilleux raccourci, le portrait pensif de la société hollandaise, à une époque sonore de son évolution. Les grandes lignes du paysage où elle se meut sont comme incorporées à la psychologie de ses personnages. Elle met en scène l'homme en possession d'une culture pleine de rapports harmonieux, jouissant, avec calme et grandeur, d'une aisance dorée qui, pour avoir été conquise à prix de sang, semble douée d'énergie et d'une sorte d'héroïsme qui s'oublie. Ni Frans Hals, ni après lui Metsu, qu'on a coutume d'opposer à Terborch, n'ont fixé les traits de cette société avec une exactitude aussi clairvoyante. Le premier y a apporté plus de verve que de véritable psychologie ; Metsu, trop d'esprit d'anecdote, trop de finesse et d'observation à fleur de peau. Avec Terborch, l'on voit se dessiner, dans un cadre d'une concision extrême, une physionomie qui n'est ni joyeuse ni rébarbative, mais où l'on sent qu'il peut se déclarer des éclats de joie et de profondes douleurs. Le visage est agréable et sain, solide même ; pourtant, l'artiste s'attache à en effacer tout ce qui pourrait l'alourdir, et cherche à le parer d'une grâce qui provienne des inflexions mystérieuses de l'âme. La bouche d'ordinaire est muette ; les lèvres ne se desserrent que pour chanter, tandis

que les doigts frappent la guithare ou le clavecin. Vainement l'on tenterait de recueillir dans le regard un sentiment précis. On épie le mouvement des yeux, mais rien n'y trahit un abandon, un appel, une effusion quelconque. De même le geste n'est pas plus expansif. Il est presque toujours mesuré, bien qu'on le sente libre et volontaire. Ce qu'il exprime dépasse en quelque sorte l'acte immédiat ; on le verra accomplissant des besognes familières, et ramenant toute la vie dans cette attitude en parfaite harmonie avec le caractère du visage. La tenue générale du portrait est d'une simplicité rehaussée par un trait d'un goût absolu. Aucun falbalas dans la toilette, ni même une simple coquetterie d'artiste exagérant le pittoresque d'un contour ou l'agrément d'une couleur. Le moindre détail est réglé en vue de la perfection de l'ensemble. Même sobriété dans le décor ; ou plutôt, le décor n'existe pas. On ne voit autour du portrait que les accessoires familiers et nécessaires : les objets qui ont pris au contact des mains une physionomie mouvementée, les meubles qui participent à la vie du corps, quelques tapisseries où l'on retrouve le passage des doigts qui les ont froissées. Rien d'arrangé, ni de préconçu. Tout cela semble se mouvoir du même rythme que celui du visage, du geste, participe à la toilette du portrait, et sied à sa vie intime, comme la robe ou le pourpoint sied aux formes du corps. Dans l'atmosphère tamisée l'on



FEMME COIFFANT SA FILLE
Collection Steengracht, La Haye

pressent d'autres objets, mais l'ombre a la géniale pensée de les cacher. C'est tout. Jamais d'échappée par une fenêtre; pourtant, bien que tout paraisse clos, une lumière pleine de fraîcheur se glisse jusqu'au visage. La séduction du dehors se manifeste dans l'éclat du regard, dans certain pli agréable des lèvres, et achève la beauté charmeuse de cette figure où l'on peut tout trouver, et où presque rien n'est indiqué.

Voilà le portrait de la société, tel qu'il est dessiné par Terborch. Le visage en contient cent autres, tant le trait en est mobile et le modelé flexible. Ce mouvement du corps, qui a l'air de se résoudre en un simple geste sans conséquence, à peine appuyé, fait pressentir une vie nullement limitée, variée au contraire à l'infini, suivant les individus et les caractères. L'attitude, en un mot, est si vivante, et à tel point grave d'imprévu, qu'elle en paraît comme multipliée, et susceptible de se transformer d'elle-même, pour peu que la pensée se plaise à lui attribuer une signification nouvelle. Cela demeure et cela bouge, parle et se tait, interroge et se laisse interroger. La même conscience cependant s'entête dans l'image, et dans la réalité qu'elle rappelle. On lira peut-être, à la surface des yeux, des pensées fugitives, mais au fond l'on sentira s'éterniser une mentalité unique. Le cœur, en apparence muet, bat d'un rythme élargi ; une sensibilité généreuse l'habite, qui se résout en sons graves, tout en pro-

fondeur, et dont les vibrations s'étendent aux racines mêmes de l'être.

Pour accomplir ce portrait si fidèle, il n'a pas fallu que Terborch copiât les mœurs aristocratiques de son époque. Il lui eût été facile de multiplier les incidents de la vie courante, de mettre en relief les aspects mouvementés de cette société qui se cherchait des voies nouvelles. Comme Palamèdes ou Molenaer, il aurait pu agiter ses compositions en y faisant figurer de nombreux personnages, et les corser, soit par des allégories, soit par des représentations de scènes prises sur le vif. Rien ne l'empêchait de recourir à des moyens d'expression plus directs que de simples attitudes, pour nous mettre sous les yeux, comme Metsu, des êtres à qui le peintre assigne telle activité déterminée, en accumulant autour d'eux tous les détails qui les peuvent expliquer, et en leur prêtant un langage au sens limité et clair. Chez Terborch, la vérité du portrait ne comporte pas ces commentaires superflus. Le peintre craint d'insister, de devancer l'investigation, et de ne laisser rien derrière soi. Il a horreur du trait piquant, et il bannit cet esprit extérieur qui cherche à se manifester à chaque coup de pinceau, et semble bourrer le tableau de texte.

Ainsi, réduite à l'expression des aspects essentiels, des côtés humains, des états d'âme généraux de la race, l'œuvre de Terborch acquiert une

signification supérieure, par la concision suggestive de ses aperçus.

Quelques visages frappés comme des effigies de médailles, quelques gestes médités, une toilette à peine variée, un choix sobre d'accessoires familiers, et un fond de tableau sans surcharge, parfois vide même, voilà les motifs que l'œuvre s'est assignés. Ces thèmes reparaîtront dans chacune des parties de son développement, avec des variantes, sur des rythmes divers, s'alliant et s'opposant, et formant par leur combinaison des pages d'un équilibre parfait. Ce sont sans doute des familiers du peintre que ces personnages qui se groupent ou s'isolent, avec une simplicité si naturelle, qu'on ne peut se figurer, sans leur présence, les lieux où ils se meuvent. Tout ce qu'ils touchent vibre d'un son particulier qui, bien qu'il soit généralement prévu, répond cependant à des besoins et à des soucis tenus secrets au fond des consciences, ou qui semblent ne se trahir que par l'intermédiaire des choses. Si la main s'occupe à des besognes données, le regard est ailleurs, et la pensée chemine à cent lieues. Analyser l'œuvre de Terborch, c'est perpétuellement interroger ; ce n'est pas demander la raison des gestes que les personnages accomplissent, mais les motifs qui les font s'éloigner moralement de leurs propres occupations.

Voici des soldats, d'abord. Qu'on ne s'attende pas à les trouver causant bruyamment dans la fumée

d'une tabagie, ou simplement devisant autour d'une table. S'ils jouent au tric-trac, délassement en quelque sorte symbolique, on les voit absorbés dans leur jeu, et qui sait si l'un d'eux, apparamment attentif, ne suit pas en rêve la trace de quelque belle ? Celui-ci écrit, un autre lit. La plupart du temps l'amour se mêle à leurs déduits, sous la figure d'une jeune femme un peu mélancolique. Voici des cavaliers à l'allure sérieuse, qui font leur cour avec un mélange de gravité et d'humeur joviale, avec des gestes mesurés qui sont loin d'exclure la possibilité d'une passion profonde. Voici des femmes surtout, ou plutôt la femme, car c'est par cette figure synthétique que l'œuvre de Terborch s'élève le plus haut, et qu'elle revêt cette forme d'élégance hautaine qui détermine sa véritable physionomie. La femme est la raison-d'être de l'intérieur. On aperçoit partout le passage de sa main. Sa grâce un peu languissante est répandue, autour d'elle, dans les choses que l'on devine rarement déplacées, et qui servent plus à l'affiner qu'à la distraire. Elle marche, et ce n'est pas dans un envolement d'affiquets, ni dans un sillon de parfums. Son pas est lent et réfléchi ; le satin de la jupe frôle sans bruit le tapis. A peine on entend un léger froissement d'étoffes. Car cette femme, au milieu d'un luxe dont le goût ne se dément jamais, n'est nullement une mijaurée. Sa coquetterie est dénuée de caprice et de vanité. C'est, avant tout, une maîtresse de



LA DÉPÊCHE
Musée du Mauritshuis, La Haye

maison pleine d'amour-propre, soucieuse d'entretenir autour d'elle une tradition d'ordre et de calme. Avec quel merveilleux génie, cet être, apparamment délivré des soucis de la vie laborieuse, s'entend à élever toute chose autour de lui ! Par la sobriété de ses désirs, il prouve à quelle race cultivée il appartient. La riche ordonnance, qui règne dans son intérieur, aide à maintenir la pensée à un niveau constant de rêverie. Tout est prêt pour de grands mouvements d'âme, pour des élans puissants, auxquels le geste a peu de part, et qui s'accomplissent, sans témoins, au fond des consciences. Aussi, l'œuvre se borne-t-elle à quelques raccourcis, où l'on s'étonnera de ne trouver que des ébauches d'action. Rarement l'amour y sera exprimé. Tout sentiment qui se livre en paraît même volontairement exclus. Qu'on ne s'y trompe pas, cependant. Car ces simples occupations, auxquelles l'activité des êtres que l'on a sous les yeux semble se limiter, sont autant de préparatifs d'une sensibilité prête à se réaliser. Voici la femme à sa toilette. Ailleurs, elle lit ; déjà sa physionomie contient une sorte de nervosité qui se dissimule. Si elle s'assied devant l'écritoire, que ne pressent-on pas dans le mouvement de la main courant sur le papier, et dans le geste de la tête qui s'incline sur ces aveux muets ? Bientôt elle n'est plus seule. Réunis, les personnages ne s'empresseront pas de livrer le secret de leurs sympathies mutuelles. Chacun

d'eux se situe, prend une attitude, et les paroles qu'il prononce sont moins appuyées par des mouvements, que latentes dans l'atmosphère. Mais si le sens précis de ces paroles échappe, on le surprendra enfin en des scènes où l'âme trop longtemps contenue pourra s'essorer, et demandera à la musique de s'épandre avec les sons.

L'heure de musique forme le sommet de l'œuvre de Terborch. Elle rapproche l'homme et la femme. Les sentiments ne s'y résolvent pas encore, mais ils s'y rencontrent, cheminent d'accord, et font prévoir des dénouements prochains.

LA NAISSANCE ET LE DÉVELOPPEMENT DE L'ŒUVRE.

L'œuvre de Terborch s'ébaucha à Zwolle, en Overyssel. Elle eut pour berceau une maison accueillante, où l'art était tenu en grande estime. Plusieurs même des familiers de cette demeure le cultivaient, avec la gravité patiente de ces jardiniers qui voient monter et fleurir la tulipe ou la jacinthe confiée à leurs soins. L'énergie et la probité habitaient ce lieu. On y menait une vie aisée et régulière. La famille Terborch avait fourni à la Hollande une lignée d'excellents citoyens, dont quelques-uns exercèrent une magistrature municipale. Le père de Gérard était lui-même receveur des impôts ; mais il savait joindre aux devoirs de son état un culte actif des belles formes et des couleurs, comme l'attestent les nombreux documents de famille récemment découverts par d'intrépides chercheurs.

Gérard Terborch le vieux, à qui l'œuvre de son fils devra ses premiers bégaiements, était un de ces caractères puissamment trempés, comme la Hollande de ce temps en possédait beaucoup, qui, au milieu d'occupations routinières, et malgré l'implantement têtu de leur race, conservaient dans

leur vie cette allure déliée qui permet de voir loin et de jouir avec lucidité des choses. Un croquis d'un de ses fils qui voua son activité à la grandeur du pays, et fut tué, pour récompense, dans un combat dont Ruyter fut le héros, nous montre la figure du vieux Gérard, pleine de bonhommie et de caractère. Les yeux, bien qu'alourdis par l'âge, ont conservé, sous les paupières tombantes, une vivacité spirituelle. Le nez est fort et voluptueux ; on le devine cramoisi, indice d'un bon gosier, car si la Hollande ne possédait pas de vignes, Scaliger affirme qu'elle avait autant de vins qu'aucun pays du monde. Une irrésistible impression de jeunesse émane de cette physionomie pourvue d'une barbe fluviale, par où tous les mouvements du visage sont comme prolongés, et qui dissimule le sourire sournois des lèvres. Son éducation fut soignée. Il fut, avec Lastman, de la bande des « italianisants » qui menaient à Rome une vie de travail et de ribotes, semée d'incidents pittoresques dont les archives judiciaires nous ont conservé quelques échos. C'est ainsi qu'une nuit, des amis s'étant attardés à boire dans l'auberge de *La Truie*, une rixe éclata, où Gérard fut frappé à la tête à coups de fourchette. Cinquante ans plus tôt, un autre hollandais, de haute marque celui-ci, Antonio Moro, fut maltraité à coups de bâton, dans des circonstances analogues. De Rome, Gérard passa à Naples. Les relations brillantes qu'il sut y



OFFICIER OFFRANT DE L'ARGENT A UNE JEUNE FEMME
Musée du Louvre

contracter montrent quels étaient les goûts aristocratiques du jeune peintre. A Rome, il habita le palais du cardinal Colonna. A Naples, plus magnifique accueil encore l'attendait dans la personne du vice-roi, don Juan de Castéria. Ce prince lui offrit même de s'embarquer avec lui pour l'Espagne, et ce projet se fût réalisé, sans la carousse d'adieu que le peintre offrit à ces camarades. Le coup de l'étrier, dit-on, fut si joyeux, et se prolongea si tard dans la nuit, que le bateau laissa le fêtard sur la berge.

Au milieu de ces bamboches, l'activité des peintres du Nord ne s'émoussait pas. Ils maniaient le pinceau ou le crayon aussi dextrement que le verre. Les dessins que Gérard le vieux ramena d'Italie montrent combien les aspects grandioses de ce pays l'avaient profondément impressionné. Il comptait bien les utiliser, à son retour, et en faire, selon le goût du moment, des fonds à ses tableaux. Ce retour ne se fit pas attendre. Du reste, il était homme pratique et, sans doute, parfaitement averti de la valeur de son talent. Rentré à Zwolle, il préféra succéder aux charges de son père, plutôt que d'attendre de l'art seul un lucre problématique. Cependant,le besoin d'expansion morale qui l'agitait ne lui permit pas de renier ses premiers élans. Il le manifesta dans tous les domaines. D'innombrables esquisses nous montrent son esprit s'élevant des scènes familières, observées autour de lui, jusqu'aux sources mythologiques et d'histoire sacrée, où la

peinture italienne s'inspira. Dans la vie pratique, il ne se montrait pas moins prolixe. Trois fois il se maria. Par ces unions, il se forma une famille d'éléments un peu disparates, comme les tendances de son esprit, mais où ne cessa pourtant de se manifester l'harmonie la plus serrée. Les Terborch étaient des travailleurs acharnés. Une large aisance règnait dans leur intérieur, où toute la société cultivée des environs avait coutume de se rencontrer. Chacun du reste contribuait pour sa part à orner cette fortune de tous les délices de l'art. On pourrait, au moyen de l'*Album* des Terborch, reconstituer la chronique d'une famille hollandaise au XVIIe siècle. Les moindres incidents y sont notés scrupuleusement, de la main alerte du père et des enfants, en croquis rapides et attentifs, parfois rehaussés de texte : les repas de famille, les réunions joyeuses, les promenades, les baptêmes, les réjouissances, et les fêtes. On n'a pas négligé le décor, et tout ce que Zwolle et les environs possèdent de caractéristique. On peut y voir s'ébaucher des amourettes, se parfaire des unions ; l'un de ces historiens modestes, Gésina Terborch, y confie, avec une résignation un peu amère, la mélancolie d'une jeunesse éprouvée par des tourments et des déceptions d'amour.

Ainsi, le vieux Terborch s'entourait d'une vie active et cultivée, qu'il avait semée, et qu'il animait encore par les saillies de son humeur pittoresque.

Sa verve intarissable se dépensait aussi en de petites compositions poétiques, où la raillerie crépite, acérée et brûlante.

C'est dans ce terrain bien préparé, où étaient réunis tous les charmes d'une nature abondante et heureuse, que germa l'œuvre de Gérard Terborch. Le soleil, la joie, la cordialité, présidèrent à ses premières palpitations de vie. Parmi les jeunes pousses qui l'entouraient, elle monta comme une de ces plantes de choix, qui ne semblent avoir été comblées des meilleures sèves que pour porter à la lumière la louange du sol au sein duquel elles se développèrent.

L'œuvre naissante fut choyée, caressée, entourée de sollicitude par le chef de la famille, à qui ces promesses faisaient pressentir une floraison magninitive réalisant tant de velléités, tant d'intentions, tant d'aspirations qui s'étaient manifestées en lui, sans qu'il fût capable de leur donner la vie des formes. Elle compose ses premiers élans par un travail de notation, qui s'attache aux choses les plus simples de l'existence. A coups de crayon, serrés et rarement hésitants, on y voit relatés, avec une vérité extraordinaire, les mille occupations de la famille. Les dessins du jeune Gérard se reconnaissent tout de suite, entre les autres, à la netteté du trait, et à l'esprit d'observation qui va sans détour au plus essentiel du sujet. On surprend une attitude, le jeu fugitif d'une physionomie, un

geste rapide, mais caractéristique. Voici les ébats des patineurs, tels que les affectionnait Avercamp. Plus loin, on assiste au va et vient grouillant d'un marché ; ou bien, c'est le déroulement paisible des prairies, où broute le bétail. Parfois, le travail s'applique à la mise en page de sites pittoresques : des fermes, des cours, de vieilles portes démantelées, et les remparts de la ville anséatique dressée « sur une éminence, d'où elle commande la campagne ». Ces vestiges du passé suscitent des imaginations plus libres : on aperçoit des soudards livrés à leurs instincts de rapines ; et soudain, le dessin se met en mouvement et s'emporte, avec une sorte de joie de lâcher bride et de donner libre carrière à des rêves d'enfants qui cherchent à traduire le souvenir de récits véhéments. Le bruit des exploits de Tromp, des combats lointains, suscite chez le jeune Terborch des visions de batailles, des scènes de pillages, où un sens très vif de la réalité s'allie à une naïveté d'exécution réjouissante. Dans tout cela, on sent un travail éveillé, plein de notes imprévues, sans nulle contrainte, sans direction tyrannique. Le dessin se joue et prend ses ébats, avec une sorte de gravité parfois, et une correction qui semble d'un écolier attentif à ne négliger aucune leçon de son entourage.

Avant d'atteindre à l'âme si nuancée de la société qu'il va peindre, Gérard s'est appliqué à conquérir les innombrables détails de son enve-



LA LETTRE D'AMOUR
Pinacothèque, Munich

loppe matérielle. Le vieux Terborch avait certes trop d'esprit pour vouloir imprimer à l'œuvre de son fils une autre impulsion que celle de la liberté. Cependant, il dut se souvenir des prédilections de sa jeunesse, lui qui ne savait pas vieillir, et son culte pour les grands maîtres italiens laissa sans doute des traces autour de lui. Son influence, à ce point de vue, sur la direction de son fils, est vraisemblable, mais ce n'est que plus tard qu'elle produira ses fruits, lorsque le peintre du *Concert*, voyageant à son tour en Italie, reconnaîtra la portée de ces conseils. Tout ce qui est jeune et malléable reçoit, sans s'en douter, les empreintes les plus définitives. Nous croyons d'abord que ces tendances sont en nous, et que notre nature ne fait que développer des facultés qui nous sont propres. Plus tard, à certains souvenirs qui nous sollicitent, vivants et comme tout récents, nous nous apercevons que ces tendances, caressées avec orgueil, ne sont que des échos d'influences anciennes, que l'on avait oubliées, et qui reviennent s'imposer à nous, comme pour nous rappeler à la modestie. Les influences de l'âge mûr, au contraire, s'attachent à l'homme plutôt qu'elles ne s'impriment en lui; ce sont des parasites qu'il faut secouer, de peur qu'ils ne nous étouffent.

Mais bientôt, il fallut se plier à une conduite plus sévère. Les premiers ébats accomplis, il convenait d'oublier tout cela, pour se soumettre, selon le rite, aux enseignements d'un maître, se pourvoir

de principes, et s'assimiler tous les secrets du métier. Nous retrouvons l'œuvre en formation à Haarlem, dans cette ville laborieuse, rendue à la fois massive par un travail collectif et puissant, et légère par le charme de ses environs fleuris.

Le génie de Frans Hals était à son apogée ; cet étonnant virtuose du pinceau avait déjà achevé quelques uns de ces grands portraits de confrérie, où la fantaisie de la composition accentue l'impression de vie spontanée qui émane de chacun des personnages. A Haarlem, Hals exerçait une de ces souverainetés sans cour, sans apanage extérieur, qui se manifestent autour d'elles, directement, dans les esprits. On la respirait, les jours de soleil. La force d'extériorisation de ce peintre était telle, que plus d'un personnage, dont les traits furent fixés par lui sur la toile, dut se découvrir pour la première fois dans ce portrait, et y trouver, non sans étonnement, un caractère qu'il ne se connaissait pas. La bonne humeur du coup de pinceau en atténuait, il est vrai, la vérité trop crue qui fit, néanmoins, se récrier bien des gens. L'homme préfère généralement se voir dans un miroir, si clair soit-il, plutôt que dans un portrait. Mais que le portrait atteigne à la lucidité du miroir, ou qu'il la dépasse même, aussitôt l'on s'indigne, et l'on crie à la charge. Le réalisme fougueux de Frans Hals avait déjà formé plusieurs élèves de valeur ; Brouwer et van Ostade débutaient, tandis que les descendants du maître

prolongeaient sa manière. L'œuvre de Terborch, cependant, lui devra peu de chose. Sans doute, à ses débuts, s'inspira-t-elle parfois de la vision déjà très relachée des continuateurs de Hals. Mais elle s'affranchira bientôt de cette imitation mal appuyée, pour ne garder d'autre souvenir que celui d'une atmosphère de fierté et d'énergie, que les enseignements du maître entretenaient autour de lui.

Un peintre vivait à Haarlem, à cette époque, qui contribua, pour une large part, à restituer au paysage hollandais sa véritable physionomie. Ce n'était pas un véhément, bien qu'il se fût essayé à des représentations de batailles, mais un de ces artistes pénétrés de la juste observation de la nature, qui, avec Wynants et Van Goyen, plantaient leur chevalet en pleine terre, et cherchaient plutôt à tracer le portrait fidèle de leur pays, et à traduire le changeant carillon de l'atmosphère, qu'à accorder le paysage avec de vagues et fantaisistes souvenirs d'Italie. Pieter Molyn se montrait l'adversaire résolu des « italianisants. » Sa peinture dénotait néanmoins un goût adroit et fin ; elle avait de plus cette chatoyance de coloris qui savait allier aux tons fermes de la nature grasse, et en quelque sorte statique, les nuances infinies d'une lumière si capricieuse, qu'elle semble démentir, dans le mystère de l'horizon, ce qu'elle chante dans la réalité des avant-plans bien accusés. Sans posséder la vigueur inquiète de Van Goyen, Molyn avait plus d'onction

et de rêve. L'œuvre de Terborch fit chez lui ses premières marches. Après la vie folâtre de Zwolle, c'était une activité plus virile, à la recherche d'un idéal volontaire, dans une ville de tisserands et de peintres. Terborch avait alors dix-sept ans environ; il était né en 1617, l'année même du tumultueux synode de Dordrecht.

C'était vers le genre de peinture en vogue à Haarlem, à cette époque, que le débutant devait fatalement se tourner. Un tableau portant les deux signatures de Molyn et de Terborch, et qui appartint à Jan Van Goyen, fait présumer que Terborch s'esseya aussi au paysage. Mais on n'a pas surpris d'autre trace de ces études. Pieter Molyn, du reste, élève de Frans Hals, n'avait pas manqué de peindre de ces « scènes de la vie tranquille », dont les continuateurs du maître s'étaient fait une spécialité. Toute une école de ces véritables *petits* maîtres se mouvait à Haarlem. Les Hals, Pieter Codde, Cornelis Duyster, Antoine Palamèdes menaient le ton. Pourtant, si plusieurs tableaux de Terborch se rattachent directement à cette école, et reprennent même des sujets que ces peintres semblaient se passer l'un à l'autre, on ne sait quoi les relève au-dessus du niveau médiocre des productions du même genre. Déjà, à Zwolle, les premiers dessins faisaient prévoir une œuvre d'intimiste avisé. A Haarlem ce caractère s'affirme. Ce n'est guère par pure imitation que le peintre se place dans l'école



LA RECOMMANDATION PATERNELLE
Musée de Berlin

qui y dicte ses lois ; s'il traite les mêmes sujets, s'il se rencontre avec elle sur le terrain de ces données immédiates, Terborch en dépasse sans peine l'esprit terre à terre et mesquin.

Ici se place sa première œuvre signée. *La Consultation* porte le millésime de 1635. A première vue, on serait tenté de passer sans insister. Le sujet est mince ; aucune originalité d'exécution n'y apparaît tout de suite. La tonalité grise du coloris est désagréable. Pourtant, en y regardant de près, on est bientôt frappé par le caractère de gravité concentrée de cette œuvre juvénile où se recueillent, à la vérité, quelques unes des qualités maîtresses que l'on verra s'épanouir plus tard. D'un motif banal, mais qui permet des interprêtations multiples, voici surgir un tableau qui fait penser. On l'aime parce qu'il se rattache avec logique, et par des liens d'amitié invisibles, à la gracieuse floraison d'une œuvre singulièrement égale. Le médecin est un vieux bonhomme, d'aspect souterrain, qui semble avoir extrait toute sa science des grimoires empilés devant lui. Ses mouvements sont lents et compassés. Près de la table, une femme est debout, dans une attitude de gêne, que l'on devine provoquée par le vase qu'elle tient dans les mains, et qui doit contenir les déjections du malade. Celui-ci, on l'aperçoit à peine, affalé dans l'ombre. Sans doute le médecin a pris la peine de l'interroger, mais il paraît bien

le négliger maintenant, et il s'est absorbé dans l'examen d'un flacon d'urine, grave besogne qu'il accomplit avec la mystérieuse tranquilité d'un homme qui prépare un philtre. Ce personnage est aussi muet que sa science. Il ne fait aucune attention à la femme qui le consulte. La présentation de cette scène a cela d'original, qu'elle se déroule avec un naturel absolu ; rien d'arrangé, comme dans la plupart des sujets traités par l'école. Chaque figure est bien à sa place, dans l'attitude qui convient à son caractère. Les accessoires du décor expliquent et extériorisent en quelque sorte les psychologies, et le décor lui-même possède cette sobriété qui confère à l'œuvre d'art une grandeur qui triomphe des détails les plus réalistes. Ce n'est pas seulement là souci d'exactitude et adresse d'observation. On sent déjà dans ce tableau une faculté pénétrante d'étendre la vie autour des personnages, et de donner, par l'heureuse disposition de tous les rapports, l'impression d'une pensée homogène et animée. En sorte que l'on oublie bientôt le « sujet », pour ne songer qu'à se glisser plus avant dans l'intimité de ces figures. Après cela, que ce tableau soit dépourvu de ce charme captivant, qui nous fera sympathiser par la suite avec l'œuvre du peintre, qu'il soit assez mou, malgré son exécution habile et la parfaite cohésion du dessin, gris et froid, en dépit de quelques touches de couleur qui cherchent à en relever le ton trop uniforme, on ne le

peut contester. Il ne possède pas non plus, faut-il le dire, la fine distinction qui apparaîtra bientôt dans l'œuvre de Terborch. Pourtant, si l'on compare *La Consultation* avec les autres productions du même genre, son originalité relative s'impose tout de suite; et l'on s'étonnera de voir monter cette fleur aux contours délicats parmi un entourage si vulgaire et faisant preuve d'une navrante pauvreté d'imagination. Que l'on songe, d'autre part, au *Médecin uroscope* de Teniers; ce rapprochement suffira pour établir aisément la supériorité du tableau de Terborch sur la composition triviale du peintre anversois.

Après *La Consultation*, d'autres sujets, empruntés aux scènes de la vie calme, offrent les mêmes qualités et les mêmes défauts. C'est *La Famille du Rémouleur,* ou encore *L'Enfant et le Chien*. On voit ici une réalisation des tendances chères aux années vécues à Zwolle : la cour tranquille d'une maison, avec trois figures qui se meuvent à peine, mais dont l'allure penchée et absorbée trahit une existence de travail régulier et lent ; ou bien un jeune garçon tenant sur ses genoux un chien qu'il épuce gravement. Le site est peint avec un réalisme sobre, et les figures sont animées d'une vie qui semble réglée par le milieu vétuste où elles vivent.

Mais l'œuvre devait bientôt bénéficier de vues plus étendues, et respirer plus librement. En 1635, l'année de *La Consultation*, Terborch prend congé de son maître pour se rendre en Angleterre, voyage

classique, auquel un jeune hollandais, appartenant à la société cultivée, ne pouvait manquer. Les tableaux que nous voyons apparaître alors possèdent déjà une forme plus dégagée. Ils ne s'écartent cependant pas encore des sujets à la mode dans l'école de Haarlem. Les scènes empruntées aux mœurs soldatesques dominent. Ce n'est pas le soldat dans l'élément pittoresque des batailles ; ce n'est pas non plus le militaire galant et gentilhomme, comme on le verra bientôt, mais le soudard libertin, lourdaud et vaniteux, livré aux distractions de son existence paresseuse. Le *Corps de garde*, un autre sujet cher à Teniers, le montre battant la semelle autour du poêle, dans une chambre enfumée, occupé au partage du butin, ou interrogeant, avec des airs de ballâtre, quelque fille échevelée, au geste suppliant, qui n'a rien d'une Carmen. On le retrouve dans les *Officiers jouant au tric-trac*. Le pas accompli depuis *La Consultation* est considérable. Le point de vue, loin d'avoir changé, s'est au contraire fortifié. Nous avons vu que, dès ses premiers tâtonnements, l'œuvre de Terborch présente ce caractère exceptionnel, à savoir qu'on y sent l'intention déterminée de ne décrire les dehors des êtres et des choses que pour mieux en faire valoir l'âme profonde. Si la pensée contenue dans ces tableaux est demeurée égale, combien l'expression en apparaît maintenant plus solide, plus mouvementée et plus suggestive. Une plus grande santé de coloris anime ces



PORTRAIT DE LA FAMILLE VAN MOERKERKE
Musée du Mauritshuis, La Haye

dernières œuvres, auxquelles il faut ajouter les *Maraudeurs*, qu'au Louvre on a attribué erronément au peintre Jean Le Ducq, et l'*Écurie,* aussi appelée *Le Cheval gris*, où, sous la tonalité grisâtre qui persiste, on découvre des harmonies plus subtiles de rouges, de grenats et de bleus. Il est visible que le peintre se cherche toujours. Cependant, les tableaux qu'il a déjà achevés se chargent de faire pressentir, et contiennent même jusqu'à un certain point l'idéal auquel l'œuvre atteindra bientôt. Tant il est vrai que les œuvres intellectuelles traduisent la véritable physionomie de leurs créateurs, cette nature spéciale, parfois en contradiction avec leurs gestes fugitifs, et dont l'expression durable nait souvent d'un mouvement inconscient commandé par un mystérieux destin. C'est dans sa production passée que l'artiste doit découvrir les germes du progrès à suivre ; il est utile qu'il se retourne parfois sur lui-même, au lieu de faire table rase du passé, par une sorte d'humilité proche de l'orgueil, et que de l'inconscient contenu dans ces hésitations, il fasse du conscient hautement et clairement affirmé.

Dans l'œuvre déjà exprimée de Terborch, l'élément déroutant, qui provoque la gêne et les tâtonnements, ce n'est donc pas l'insuffisance du métier ni l'absence d'une vision pénétrante et juste, mais la pauvreté du sujet traité, la misère de ces scènes imposées par les sujétions d'école. Le peintre ne s'en aperçoit pas, mais l'œuvre s'en ressent.

Voulant être varié, sans s'écarter des poncifs, il devient diffus ; croyant se renouveler, il s'affaiblit. L'inspiration gémit entre de pareilles limites. Qu'elle vienne à rencontrer le monde, si apparamment restreint qu'il soit, où elle ne se heurtera plus à des cloisons préparées comme à plaisir pour briser les efforts des plus ténaces, et voilà qu'elle respire, prend conscience d'elle-même, se déroule librement, et domine tout ce qu'elle approche. C'est ce qui doit arriver pour l'œuvre dont la formation nous occupe. Ce monde, où s'accusent les aspirations les plus élevées de la race hollandaise, que Terborch a démarqué sur ses cahiers d'adolescent, lorsqu'il le fréquentait à Zwolle, va lui être révélé à nouveau, non plus en ses contours seulement, mais dans son essence même.

A peine le peintre avait-il quitté le sol du pays, que déjà ses travaux annonçaient une conscience renouvelée. Il paraît certain que Terborch visita l'Italie, après l'Angleterre. Il put s'y pénétrer à loisir du spectacle des Raphaël, des Titien, surtout des Vinci qui répondaient le mieux au caractère contenu de son tempérament. L'œuvre future du maître hollandais leur devra une vigueur étonnante alliée à cette grâce hautaine qui s'isole, et fait apercevoir une pensée capable de dominer. Le coloris des peintres italiens ne déteindra pas sur le sien; mais Terborch saura s'imprégner de leur esprit, y puiser une énergie et une puissance

de séduction sans pareilles dans la peinture de genre hollandaise.

Sans adhérer aux tendances renégates des « italianisants », cette secte que l'on vit s'épanouir sur le sol des Pays-Bas, à côté de l'art autochtone, comme une fleur étrange dégageant un parfum imprévu et singulièrement puissant, il faut cependant reconnaître quel sang vivifiant l'étude de la peinture italienne inculqua aux peintres qui furent assez fortement trempés pour y trouver des enseignements supérieurs, sans se départir des qualités foncières de leur race. L'art hollandais du XVIIe siècle, il est vrai, plus vivant que jamais, possédait assez de vigueur propre pour subsister brillamment sans l'auxiliaire d'un souffle venu du dehors. Le temps était déjà loin, où les Van Schorel, les Heemskerk et les Goltzius croyaient inaugurer l'ère d'une renaissance dans les Pays-Bas, en remplissant les temples de leurs compositions grandiloquentes. D'ailleurs, les revirements politiques et religieux avaient déplacé le pivot de l'inspiration des peintres. Les forces vives du sol et des hommes attiraient maintenant toutes les consciences. Après Hals, Van Goyen, et d'autres pionniers du renouveau, le génie de Rembrandt allait jeter autour de lui des lueurs qui tiendraient quelque temps les esprits dans l'étonnement, et les empêcheraient de regarder ailleurs. Le paysage, surtout, n'avait pas besoin de se retremper à cette source opulente de beauté. Après

tant d'autres, Ruysdael, Van der Neer et Cuyp lui avaient donné une impulsion suffisamment énergique. Les Berchem et les Dujardin s'imposent par leur talent, mais ne comblent nulle lacune. Il semble que la nature elle-même, par sa noblesse tranquille, s'affirmait au-dessus de tout emprunt de ligne ou de coloris étrangers. La peinture d'intérieur, cependant, déclinait. Depuis l'époque de Frans Hals, elle n'avait donné autre chose que des œuvres froides, figées en un réalisme rétréci et faux. Jan Steen, pas plus que Van Ostade, ne songeait à l'élever; le fougueux talent de ces peintres n'ambitionnait du reste pas autre chose que de fixer les mœurs rustiques du pays, et leurs peintures, pleines de mouvement et de sève, s'éloignaient par là même du genre qui nous occupe, je veux dire celui qui ne comprenait que la représentation de la société polie et rangée.

Il appartenait à Terborch d'apporter une sensibilité nouvelle dans une école qui semblait destinée à se mourir d'une décrépitude prématurée. Sans doute, de bonnes fées présidèrent à la naissance de son œuvre. La paix intérieure et l'abondance des richesses fortifiaient la société, et hâtaient l'achèvement d'une culture basée à la fois sur les lois du plus tenace atavisme, et sur un goût très vif de la liberté individuelle. En même temps, les vastes élans d'héroïsme dépensés dans les expéditions lointaines avaient leur retentissement au cœur du



OFFICIER ECRIVANT
Musée de Dresde

pays ; on voyait dans l'allure de la société élevée une fierté de bon aloi, qui jusque-là ne s'était pas encore manifestée avec une pareille sûreté d'elle-même. Terborch vient à un tournant propice de l'histoire des Pays-Bas. Il n'ouvre les yeux que pour voir toutes les énergies s'ériger vers un avenir prometteur. Mais s'il semble en quelque sorte avoir devancé ses contemporains, s'il leur a prêté une âme si affinée, et une si grande noblesse dans l'allure, qu'on a peine à y reconnaître les personnages qu'Antoine Palamèdes avait déjà mis en scène avant lui, il le doit surtout à l'éducation classique qu'il reçut dès ses débuts, et qu'il eut le loisir de compléter au cours de ses voyages. Au surplus, pendant le long intervalle qui sépare *Le Corps de garde* de *La Dépêche*, datée de 1655, si l'œuvre ne s'accroît d'aucun tableau d'imagination qui nous soit connu, en revanche elle se fortifie d'une série de portraits. Elle semble s'arrêter de rêver, pour regarder autour d'elle, observer et noter des rapports nouvellement entrevus, et se recueillir, en s'attachant à décrire des physionomies isolées, sans effort d'invention, avec le plus de vérité possible. Aussi, lorsqu'en 1648 apparaît le tableau de Münster, justement célèbre, Terborch, qui n'avait jusqu'alors donné que des compositions pleines de promesses, mais incomplètes, s'avère-t-il déjà comme un peintre de portraits absolument original. *La Ratification du traité de Münster* est le premier

pas retentissant de Terborch en sol conquis. Après cela, après ce coup d'audace et de science, de puissance et de volonté, il trouvera une route toute indiquée.

Pourtant, le peintre n'est pas encore entré dans l'atmosphère d'isolement qui convient à son génie. Le succès de ses portraits l'entraîne de nouveau loin du pays. Son séjour à Munster se prolonge durant trois ans. Outre les portraits qu'il y laisse, il peint encore l'*Arrivée des délégués hollandais*, d'exquises figures se mouvant dans un paysage que Guillaume de Heusch, un élève de Jan Both, semble avoir idéalisé à souhait pour l'accorder avec ces voyageurs de marque. Il y achève un autre tableau curieux, les *Funérailles de l'archevêque de Cambrai*, qui atteste, par sa composition mouvementée, quel artiste complet, et capable de triompher de toutes les difficultés, était Terborch. Tel était le prestige de ce peintre, que l'un des délégués espagnols, le comte de Penaranda, le décide à le suivre en Espagne. Il est introduit à la cour de Philippe IV. Et ce même prince, qui avait choisi Vélasquez, avec une déférence presqu'affectueuse, pour lui confier le soin de peindre son portrait, se laisse de bonne grâce et plusieurs fois peindre par Terborch. Il le comble d'attentions et d'honneurs qui se traduisent par l'octroi du titre de chevalier, et par le don royal d'une épée et d'une chaîne d'or. Quels que soient les succès du peintre, à la cour d'Espagne, il n'est

pas longtemps sans se souvenir du pays. En 1656 il se remet en route pour la Hollande. Les critiques, pénétrés d'une belle ardeur d'investigation historique, ne se sont pas encore mis d'accord sur le mobile de ce retour précipité. Je n'aurai garde d'intervenir au débat. Élucider ce problème serait à la fois une opération délicate, pleine d'écueils, et totalement inutile. Ce qu'il importe seulement de retenir, c'est que Terborch eut l'occasion de fréquenter, à la cour de Madrid, une société aristocratique extrêmement affinée, où les arts étaient tenus en grande estime, et qui dut produire sur lui une impression profonde. S'il n'y rencontra pas Vélasquez, qui voyageait en Italie, à cette époque, il put néanmoins y admirer ses portraits ; c'est là le point capital.

Las de voyager, Terborch retourne à Zwolle. Le pays l'a repris ; le peintre ne le quittera plus. En 1654, il se marie avec Geertje Matthyssen, et il se fixe à Deventer, la cité aux carillons harmonieux. La vie mouvementée et pittoresque de l'artiste se termine avec cet acte officiel et banal, mais son œuvre ne fait que commencer de fleurir. Le peintre est mort pour l'histoire, ses mouvements ne comptent plus ; on peut passer outre, et, dispensé désormais de cette sorte de politesse fatigante, qui force le critique à s'arrêter à tout propos devant la figure de l'auteur qu'il étudie, il est permis de rendre à l'œuvre seule l'hommage d'admiration qui lui est

dû. Du reste, cette œuvre est de celles qui ne portent pas la trace apparente des hommes qui les ont conçues. Personnalité bien autonome, elle n'a pas manqué cependant de retenir l'effigie de son auteur; elle la porte en médaillon, incorporée à sa toilette, avec une sorte de coquetterie discrète qui fait qu'on la regarde, mais sans toutefois attacher à cette figure l'importance des visages occupant le centre du tableau. C'est un portrait merveilleux, parmi tant d'autres portraits non moins importants. Nul doute que ce soit celui du peintre. Mais que fût-il advenu si aucun document sérieux ne l'avait indiqué? Sans doute eût-il fallu le ranger au nombre des portraits anonymes de l'artiste ; et l'on ne se serait pas fait faute de retrouver les traits du maître dans l'une de ces effigies que, faute d'intérêt ou par simple bon sens, l'on n'églige maintenant d'identifier.... N'a-t-on pas longtemps admiré le visage de Frans Hals dans le *Portrait d'un couple*, du musée d'Amsterdam, signé par ce peintre?

A la vérité, la classification de l'œuvre de Terborch, après l'exploit de Munster, devient difficile. Les tableaux se succèdent, et chacun d'eux affirme une égale perfection de technique. Les dates sont ici plus vaines que jamais. Il faut chercher à découvrir dans des qualités d'ordre intime l'évolution ascendante de l'œuvre. Elle se résume à peu près dans ces deux phases harmonieuses : au début, il lui arrive encore parfois de raconter



FEMME DANS L'INTIMITÉ
Musée de Dresde

quelque chose de précis, avec une crainte d'insister sur le fait, il est vrai ; elle tremble de se montrer trop explicite, de se faire comprendre trop vite et d'un trait, de trop faire voir, en un mot, pour ne laisser point découvrir assez. A mesure qu'elle s'élève, pourtant, on la trouve plus silencieuse ; elle se refuse presque à l'analyse, et se tait avec une opiniâtreté telle, que même lorsqu'ils confient à la musique l'expression de leur sensibilité, les personnages ne paraissent prononcer aucune parole, mais émettre des sons d'une signification générale et lointaine.

Voilà donc le secret de l'acheminement harmonieux de cette œuvre. Elle a besoin d'exprimer une action, si concentrée soit-elle, qui ne se résume pas en un simple geste habituel. C'est *La Dépêche*. La signification de cette scène ne saute pas aux yeux ; mais il est possible, avec quelque réflection, de la reconstituer. Un trompette, porteur d'une dépêche, surprend un officier en sentimentale compagnie d'une jeune femme, à l'air fort tendre, accroupie contre lui, et reposant ses deux bras sur ses genoux. L'officier vient de lire la dépêche qui le rappelle sous les armes. Cet ordre doit lui causer du déplaisir, car la cuirasse et le chapeau, qu'il a gardés sur lui, semblent indiquer que l'idylle ne fait que s'ébaucher. Il y a bien, au fond de cela, un drame intérieur qui se joue. Nous n'assistons qu'à ses données immédiates. On le devine dans les

yeux songeurs et résignés de la jeune femme ; on le surprend aussi dans l'attitude interrogeuse du soldat. C'est la contre-partie hollandaise de la scène du deuxième acte de *Carmen*.... Il n'y aura pas de coup d'éclat, pas de sauvage lutte, mais le déchirement des âmes pourra être cruel, on le sent bien. Tout cela n'est qu'esquissé, mais c'est complet. Achève qui voudra. L'attitude de la jeune femme est charmante, pleine de candide et caressant laisser-aller. L'officier l'enlace d'un bras, dans la pose la plus naturelle du monde, tout en questionnant l'estafette debout devant lui. Extrême est la simplicité vivante de cette scène. Elle est du réalisme le plus séduisant. La composition manque cependant d'unité plastique. Les poses sont relâchées, le dessin et le coloris trop accusés surchargent et alourdissent les vêtements, sans que toutefois l'expression des physionomies en souffre.

Mieux qu'ailleurs, on peut suivre sur ce tableau le procédé de coloris qui s'avère dans l'œuvre de Terborch. Tout y est d'abord effacé, fondu, comme tenu volontairement à l'arrière-plan dans une teinte neutre d'une valeur profonde. A première vue, les formes se découvrent à peine. Là-dessus, sur ce fond flottant et propice au mystère, quelques teintes vives viennent peu à peu dessiner des reliefs imprévus ; c'est un front qui s'éclaire, un profil qui se dégage, une nuque, une gorge, qui se modèlent en lignes moelleuses. Les vêtements se

couvrent de petites touches d'une pâte mince et lisse, brodures d'or, menues taches de couleurs tintantes comme les vibrations de ce coloris harmonieusement voilé qui est au fond. Bientôt la figure entière semble sortir de l'ombre légère, et se mouvoir dans le jour, à mesure que l'œil s'habitue à la regarder, jusqu'à ce qu'elle ait pris l'attitude définitive que lui attribue le milieu. Dans cette attitude même, on pressent un mouvement susceptible de se prolonger. Enfin les objets à leur tour s'accusent, avec leurs reliefs nécessaires. C'est par ce procédé adroit et logique que l'œuvre s'établit, et qu'elle s'enrichit du coloris à la fois le plus sobre et le plus vivant qui soit. Les chairs, les étoffes, chaque matière en un mot apparaît avec sa valeur spéciale, en même temps qu'avec cet enveloppement, plein de rapports cachés, que lui donne l'atmosphère commune où elle baigne. C'est limpide et profond, grave et riant, tout ensemble.

Ce procédé, qui donne au coloris la double mission d'animer les figures et les choses d'une vie mystérieuse, et de prêter aux formes un rythme flexible et prolongé, n'est pas propre seulement à Terborch. On l'observe chez David Teniers, chez Van Ostade. Rembrandt l'emploie avec éclat. Plus tard, on le verra repris par Vermeer de Delft, qui saura le faire servir magnifiquement à la réalisation de ses dessins de coloriste savoureux. Cependant

nul n'en a tiré parti comme Terborch, c'est-à-dire avec un souci de vérité tel, qu'on a vite fait d'oublier le travail du peintre, et avec ce don du style qu'il est seul à manifester parmi les intimistes de son époque.

On voit encore de ces figures de soldat, comme celle de *La Dépêche*, dans d'autres tableaux de Terborch, par exemple dans l'*Officier écrivant*, et dans son pendant l'*Officier lisant*. La plupart du temps, le soldat de Terborch a l'air jovial, content de soi; il est d'une fierté sans arrogance, ni fringant ni lourd, mais conscient du rôle actif qu'il est appelé à jouer depuis que la Hollande s'est engagée dans la voie des conquêtes. Le peintre nous le montre entreprenant, plein d'audace, malgré ses dehors placides et peu belliqueux. Les Hein et les Tromp n'accomplissent pas seuls leurs exploits ; une foule de héros anonymes l'entourent. Chaque marin se retrouve une âme de conquérant. Chaque soldat aperçoit dans les flots un premier maître à vaincre. On dirait, à le voir si calme, marchant d'un pas lent et mesuré, accomplissant des gestes sans violence, à peine marqués de rudesse, qu'il est fait pour l'intérieur des tavernes ou l'intimité des boudoirs; et, de ce même pas, on le voit bientôt braver les plus surprenants obstacles. Le militaire occupe, dans la société hollandaise du XVIIe siècle, une place considérable. La scène se joue au loin, il est vrai, mais le bruit des combats se répète à l'intérieur du pays, et la gloire en rejaillit sur ceux



LE MESSAGER DE PROVINCE
Musée de l'Ermitage, St. Pétersbourg

qui restent. Les rumeurs lointaines se trahissent dans leur voix ; leurs regards luisent d'un éclat plus martial, et ils savent qu'ils portent une épée qui ne se rouillera pas. Ce n'est plus le soldat alourdi de boisson, au chapeau mal calé, le soudard indiscipliné vivant dans l'imprévu des alertes, et pour qui les rapines tenaient lieu de lauriers. Les consciences se sont rassérénées. On voit se former dans le caractère le sentiment d'une noblesse basée sur la valeur personnelle. Le soldat communique autour de lui le prestige de cette vaillance qui se fortifie de jour en jour. L'esprit aventureux des anciens bataves se retrouve dans toutes les entreprises de cette époque. Il semble que chacun cherche des barrières à renverser. Le commerce prend des allures de conquête, et forme des hommes non moins fièrement trempés que ceux qui bataillent pour d'autres trophées. Les peintres et les écrivains exaltent à l'envi les hauts faits et les charmes de la patrie. On chante les *Délices de la Hollande,* mais on fait aussi l'histoire de son passé malheureux ; et l'amertume avec laquelle on décrit le siècle de misère disparaît aussitôt sous la joie non dissimulée du renouveau. Chacun ambitionne de posséder un de ces tableaux militaires où excellent les Van de Velde, Jan Asselyn et Philips Wauwerman, et qui, pour n'être pas inspirés par un souci de rigoureuse exactitude, ne nous éclairent que mieux sur les sentiments de ceux qui les ont conçus. C'est

ainsi que se répand partout l'esprit d'audace et de conquête. La politique s'en pénètre à son tour ; l'on voit se lever des hommes décidés, des cerveaux clairvoyants, sortes de héros d'une volonté d'airain que rien n'arrête, et capables des plus hauts sacrifices pour le triomphe de leurs idées. Les frères De Witt s'érigent dans leur siècle, comme la plus saisissante personnification de cet héroïsme conscient et volontaire qui rassemble toutes les énergies.

Terborch paraît avoir été séduit un moment par ces puissantes figures. Il a représenté Jean De Witt, à cheval, revêtu de l'écharpe orange, entouré de nombreux personnages de sa suite, et faisant ses adieux à sa femme et à ses enfants qui le regardent du perron d'un château. Cette vaste composition dépasse les proportions modestes que l'artiste assigne ordinairement à ses tableaux. La personne du grand pensionnaire est d'une belle force d'allure ; on devine, dans le calme concentré de son attitude, une fermeté de caractère qui ne connaît pas d'obstacle. La scène a du mouvement, et une certaine vigueur pathétique. On y reconnaît des souvenirs de jeunesse, des rappels du temps où le peintre, dans l'atelier de Pieter Molyn, observait chez son maître de ces élans d'enthousiasme spontanés. Et, comme s'il voulait affirmer plus tangiblement cet acte de ferveur, sur le seuil du palais il s'est peint lui-même, avec son attirail de peintre, revêtu de sa blouse d'atelier. (1)

V. H. Hymans, Gazette des Beaux-Arts, Nov. 1886.

Mais c'est là une exception dans l'œuvre si homogène de Terborch. Aussitôt celle-ci reprend son cours calme. Le soldat qu'elle met en scène, elle le situe dans la société, oubliant son rôle belliqueux, sans dépouiller son caractère de fierté joviale. C'est par lui que Terborch nous fait pénétrer dans l'intérieur aristocratique, et qu'il nous met en présence de la femme. Il est adroit et d'humeur agréable, sentimental sans excès. Fréquemment on le voit s'insinuer dans l'intimité d'un logis. Par exemple, il se fait le messager des soupirants, comme dans *La lettre d'amour,* où un trompette présente un billet à une jeune femme surprise à sa toilette. Celle-ci regarde, interdite, cet intrus non moins audacieux que l'auteur du billet; elle a caché ses mains dans sa jaquette qu'elle serre, d'un mouvement effrayé, comme si elle craignait que le billet ne se glissât de lui-même entre ses doigts ou qu'elle ne s'oubliât à le recevoir, par une tentation inexplicable. La servante, qui l'aidait à s'habiller, semble partager la surprise de sa maîtresse ; ses yeux interrogateurs montrent une sorte d'indignation respectueuse qui lui fait oublier, dans un geste gauche, le bassin et la cruche qu'elle tient en mains. On suit aisément le conflit des sentiments sur le visage de la jeune femme : une hésitation contenue où l'indignation a le dessus, mais comme avec une gêne résignée et un peu triste.

Ou bien, l'amoureux se présente en personne

dans le boudoir, sous le pourpoint d'un vigoureux soldat : c'est l'*Officier offrant de l'argent à une jeune femme*. Ici nous trouvons la femme telle que Terborch se plaît désormais à la peindre, non plus entourée des données plus ou moins précises d'une scène sentimentale, mais repliée sur elle-même, le visage pensif, sans mélancolie trop marquée, mais aussi sans autre gaieté que la fraîcheur de son teint et la grâce charmante de son geste.

C'est bien la femme qui remplit maintenant toute l'œuvre. Elle en est le centre, de même qu'elle est le point de mire et le chef-d'œuvre de cette société, dont elle résume toutes les volontés tenaces. Tandis qu'on peut la voir ailleurs, objet des convoitises immédiates, parée d'une beauté artificielle et forcée, que lui prêtent des atours complaisamment exaltés, chez Terborch elle puise sa grâce d'une source plus vivante et plus profonde ; elle suppose des sentiments plus généraux, et porte, dans son allure, dans ses mouvements, dans toute sa physionomie, les aspirations condensées d'une sensibilité collective. Elle est le portrait idéalisé de cette race prudente, industrieuse et robuste, dont l'opiniâtreté se crée partout de nouvelles voies, qui se dépense pour une fin déterminée, et ne se perd pas en de vains gestes d'honneur et de vertu. Un large confort l'entoure de tout ce que des hommes entreprenants ont su conquérir de richesses assimilées à leurs besoins et non à leurs caprices. La



FEMME GOUTANT DU VIN
Städelsches Kunst-Institut, Francfort

Compagnie des Indes lui a apporté en abondance les perles, les diamants, les soies, l'or et l'argent.

Cependant, la femme hollandaise s'entoure de cette abondance avec une simplicité qui déconcerte. C'est par elle que se maintient l'attachement aux mœurs familiales et droites du passé. Son luxe est sans déchet. Revêtue de richesse, elle en use sans bruit, sans écart, exerçant dans tout cela des qualités étonnantes d'ordre et de discrétion. Rien n'est livré au caprice. Elle règle les plaisirs. L'intérieur est confié à ses soins, et, si sa main légère sait lui donner tous les charmes qui retiennent, elle sait aussi le préserver d'un faste inutile. Elle met jusque sur les moindres objets la marque d'un goût à toute épreuve. Sa toilette, composée des plus beaux velours, des soies les plus pures et des joyaux du plus haut prix, s'ajuste harmonieusement aux lignes robustes de son corps. Toute sa physionomie respire l'ordre et le sérieux. D'un naturel dégagé et plein de franchise, elle ne se laisse point pourtant aisément interroger, par une sorte de modestie qui est à elle, et par un sentiment de défiance qui demeure au fond de sa race. Elle est prudente sans calcul, volontaire, d'une activité faite de lenteur réfléchie, et parfaitement avertie de toutes les choses de la vie, car elle appartient à un monde qui, comme l'écrit Jean De Witte dans ses mémoires, « appelle un bateau un bateau et passe droit la mer avec... » Mais si elle ne se livre pas volontiers, que de grâce

dans sa retenue où se devinent des chatoyances exquises, que de charme discret dans son mutisme, que de promesses aussi dans ses réticences!... Elle sent combien elle compte, et ce qu'elle apporte de beauté, d'aises et de régularité dans l'intérieur. Malgré cela, elle ne manifeste aucune fierté arrogante. Les hommes, à travers l'amante ou la fiancée, aperçoivent tout de suite la maîtresse de maison ; ils lui témoignent du respect avant tout autre sentiment. Quant à elle, consciente de son rôle, elle ignore la coquetterie vaniteuse, les expédients, les mensonges, car elle sait que, même lorsqu'elle semble s'effacer le plus, on la devine encore autour de soi, dans cet intérieur qui est son œuvre.

La femme de Terborch est un type qu'on ne saurait confondre avec aucun de ceux qui habitent les tableaux des peintres contemporains. C'est une figure synthétique, où il y a autant de rêve que de réalité, moins un portrait rigoureux possédant cette ressemblance tatillonne et superficielle que l'on voit dans la plupart des figures de Metsu, qu'une interprétation à la fois exacte et poétique. Même lorsque les visages diffèrent, ils conservent, comme dans les œuvres de Raphaël ou de Vinci, cet air de famille, accusant non seulement la même race, mais encore une parenté plus haute fondée sur une pensée créatrice unique et constante. Il est rare qu'on l'aperçoive autrement que dans sa fleur, et, s'il arrive que le peintre nous la montre à l'âge de la

maturité, une indéfinissable jeunesse s'obstine encore dans sa physionomie. On ne sait, en effet, si la femme aux formes un peu tassées, que l'on voit dans la *Leçon de lecture*, est la mère de cette svelte jeune fille qui, ailleurs, met une exquise coquetterie à l'achèvement de sa toilette ; et l'imagination se portant de cette dernière à d'autres figures d'un ton si familier, *Mère coiffant sa fille, Femme au rouet, Femme au miroir*, croit retrouver la jeune fille vieillie sous les traits de la femme mûre. Puis, dans *Les Fiançailles*, voici qu'on les retrouve toutes deux, et la ressemblance s'accentue; deux époques s'y reflètent, reliées entr'elles par la plus complète union.

Cependant, si l'œuvre ne s'arrête pas longtemps à la figure du passé, avec quel charme recueilli ne décrit-elle pas ce visage maternel, plein de sollicitude, penché sur l'enfant, l'instruisant, l'inclinant aux choses les plus naturelles, lui montrant, par l'exemple de sa vie, l'alphabet simple et candide à quoi se réduisent toutes ses aspirations, toutes ses joies, toute la beauté d'une existence au cours tranquille. Quelle profonde observation de l'âme familiale n'entrevoit-on pas dans la *Mère pelant une pomme*, cette figure d'un calme si pensif, les paupières baissées, la bouche sérieuse, toute entière absorbée dans un acte qui n'est que le prétexte d'une affection concentrée et attachante. Un visage d'enfant est tourné vers elle ; les regards éveillés interrogent, les lèvres aussi parlent, elles épellent

une leçon apprise d'elle-même, sans effort, à la seule vue de ce passé transparent. Lorsqu'on jette les yeux sur la mère on croit voir résumée toute une génération peu compliquée et heureuse; quant à cet enfant, il vous force déjà à regarder au-delà.

Mais voici la pulpe fraîche et savoureuse de l'œuvre. C'est un visage d'une exquise jeunesse, sans joliesse affectée, rendu plus attirant par sa santé gracieuse que par le charme factice des atours. La ligne du profil est pure, avec des accents imprévus pourtant et des contours fuyants. Le front large a une courbe bien conduite ; les paupières fortes et l'œil vif, le nez légèrement retroussé, la bouche courte et fine, le menton harmonieusement arrondi prêtent à cette physionomie une allure pleine d'expression et de mouvement. On la devine pensive, mais non songeuse, toujours occupée, mais non préoccupée. Le rêve frise chez elle la réalité. Tout cela se relève d'une élégance pleine d'esprit, légère dans le détail et grave dans l'ensemble.

Partout où on la verra se mouvoir, son charme opérera autour d'elle. Elle sera l'objet de tous les regards ; elle occupera la plus belle place.

Si, pour pénétrer dans l'admirable série des chefs-d'œuvres de Terborch, où la femme est célébrée dans ce qu'elle possède de plus fier et de plus noblement séduisant, l'on prenait cette page suggestive, que la tradition se plaît à appeler *La Recommandation paternelle*, on éprouverait d'abord



LE VERRE DE LIMONADE
Musée de l'Ermitage, St. Pétersbourg

une surprise. La jeune femme, qui est le centre du tableau, tourne le dos au spectateur. Est-ce coquetterie, est-ce timidité? Évidemment, le geste de la tête qui se détourne légèrement des deux visiteurs assis à côté d'elle, indique une sorte de gêne. On ne sait quel sentiment cette femme éprouve. Jamais, d'ailleurs, il ne sera possible de le connaître comme on le voudrait, car, pas plus qu'ici, aucun geste déterminé ne le révèlera plus tard. Il y a comme un avertissement catégorique qu'il ne faut chercher dans ce milieu ni jolies minauderies, ni mouvements de joie agréablement apprêtés, ni aucune de ces manières de modèle qui se sent observé. Cette femme est chez elle, c'est pourquoi elle n'a pas besoin de se révéler. Ceux qui la visiteront, connaissent son intimité ; elle ne leur apprendra rien. Goethe, dans une page de ses *Affinités électives*, décrit ainsi ce simple drame intérieur : « Un père, un noble chevalier, est assis, les jambes croisées, et semble adresser des reproches sévères à sa fille, debout devant lui. D'une taille avantageuse, vêtue d'une robe de satin blanc à grands plis, elle n'est vue que par derrière, mais toute sa pose annonce qu'elle fait un effort sur elle-même. Cependant la remontrance n'est point vive et humiliante : on le voit à la figure et au geste du père. Pour la mère, elle semble dissimuler un peu d'embarras, car elle regarde dans un verre de vin, qu'elle est sur le point de boire. » La scène est bien silhouettée; mais que

conclure de ces mots, pour ce qui intéresse la psychologie de ceux qui la vivent ? Il est vrai que Goethe n'appréciait l'œuvre de Terborch qu'à travers la gravure de Wille ; c'était assez pour en dégager la trame, trop peu pour comprendre sa valeur intime que l'atmosphère et la couleur peuvent seules mettre en lumière. Ce que révèlent cet homme assis dans une pose d'un calme déconcertant, avec ce geste de la main droite à la fois énergique et réservé, cette femme dont le regard embarrassé ne peut se détacher de son verre, ce n'est pas une faute plus ou moins grave d'une jeune femme en satin blanc. C'est tout un coin de vie concentrée et intense. Trois gestes, d'une extrême simplicité, y suffisent. La jeune femme est bien chez elle. Tout y respire son parfum. Elle n'est point volage ; sur la table, les objets de sa toilette sont rangés avec ordre. Ainsi donc, cette femme, dont la conduite mérite les reproches parternels, se trouve être d'un aspect aussi digne que la plus parfaite des épouses ; elle a sans doute des amants, elle mène une vie galante, et toute sa dissipation se trahit dans un ajustement d'un goût si sobre, dans ce miroir qui repose sur la table, comme un livre ouvert, et dans ce décor sans surcharge où l'alcôve à peine se devine... L'amour est-il donc chose si coupable, qui se consomme dans cet ordre, avec tant de mesure qu'on le croirait plutôt réglé par quelque rite austère que par le caprice ou la passion?

En tous cas, il ne mérite aucune colère. La liberté de chacun est une chose sacrée, autant que l'attachement aux traditions : c'est pourquoi cet avertissement est exprimé avec une affectueuse déférence ; un simple conseil mêlé d'un peu de tristesse. C'est aussi le motif de la gêne résignée de la mère. Quant à la jeune femme, elle accepte le reproche ; en détournant ses regards, tandis que ses mains froissent distraitement quelqu'objet, elle ne peut dissimuler une certaine anxiété. Est-ce componction, est-ce regret du passé? Ne serait-ce pas plutôt le respect qui la tient ainsi réservée ?

Quoiqu'il en soit, nous voilà dès l'abord fixés sur la mentalité de la femme, telle qu'elle est observée dans l'œuvre de Terborch. Nul tableau ne nous la montre avec une force plus concise. Elle est sérieuse, simple, digne, réglée jusque dans son dérèglement. Revoyez après cela l'*Officier présentant de l'argent à une femme*, *La Dépêche*; le geste du militaire ne contient rien de choquant, il est goguenard et bon garçon. La femme qui accepte l'offre galante est correcte autant qu'aimable ; celle qui est couchée aux pieds de son amant est plus calme que lascive. Revoyez aussi *La lettre d'amour*. Celle qui se refuse ne possède pas moins de charme que celle qui se donne. La vertu et la passion revêtent les mêmes aspects intérieurs de beauté mesurée.

Du reste, les mœurs galantes, importées à cette époque en Hollande, et contre lesquelles *La*

Recommandation paternelle semble récriminer, se sont amendées en suivant la voie paisible des canaux. Elles ne s'exercent pas avec pétulance; elles ont dépouillé aussi la grandiloquence et la préciosité agaçantes, tout ce « pompeux galimatias » de la conversation, dont parle La Bruyère. Les belles manières, qui se sont introduites dans la haute société, ont pris le pli de la race et ne révèlent rien d'artificiel ni d'emprunté. Le geste n'est pas ampoulé, mais d'une retenue pleine de style. La culture adroite de cette société de nobles et de riches bourgeois, fondue par les alliances, se reconnaît à ce fait qu'elle n'a pris à la France que la grâce de ses manières, et lui a laissé son besoin d'ostentation. Le prestige exercé sur la Hollande par la France de Louis XIV n'en est que plus profond. Les français affluaient à La Haye ; une troupe spéciale y jouait la comédie. Les poètes français étaient traduits dans la langue de Kats. Mais combien cette liberté personnelle et toute spontanée, qui est ici le secret de la vie et des mœurs, a su assouplir et accommoder à ses goûts ce que les modes françaises offraient de pompeuse rigueur ? Dans tous les domaines, aussi bien dans la vie politique que dans celle des arts et des sciences, se manifeste cette intelligence d'assimilation qui ne sacrifie aucune des grandes forces permanentes du fond national. Avec Terborch et Metsu, nous assistons à l'époque classique de la société hollandaise.



PORTRAIT D'HOMME

National Gallery, Londres

Après eux, les Netscher et les Miéris, en se rapprochant des milieux français, copièrent surtout leurs défauts. Ils mirent à la mode l'afféterie, l'esprit léger et la mièvrerie.

La galanterie hollandaise se manifeste par des gestes familiers, parfois naïfs et puérils, et d'une sensualité qui pourrait paraître mesquine si elle n'était l'expression la plus exacte d'une nature attachée aux traditions du pays par de noueuses racines. Aucune scène de galanterie qui ne se prélude par le plaisir de la bouche. Les tables sont pourvues de brillants plateaux de cuivre ou d'argent qui s'emplissent de fruits, de friandises. Voici un amoureux, à l'œil vif et affrioleur, préparant un *Verre de Limonade* que tient une jeune femme; tandis qu'ils se regardent, lui avec une interrogation piquante mais à peine indiscrète, elle un peu interdite et agréablement surprise, leurs doigts se rencontrent sur la coupe. Toute la sensualité du tableau se réduit à ce geste qui allume les regards et prépare les élans passionnés. Si le galant n'invite pas à boire, c'est sa partenaire qui s'en charge innocemment. Le cadeau de l'amant reçoit aussitôt sa contrepartie dans l'offre de ce vin, à qui est confié le prétexte comme l'achèvement de mainte délicate mission. L'amante porte la santé de l'ami lointain dont elle tient encore une lettre à la main; l'ami revenu, c'est encore avec du vin qu'ils fêtent leur rencontre. Le vin est de toutes les entrevues :

il coule dans toutes les coupes nobles et bourgeoises, comme la bière dans les brocs plébéens. Il est signe de richesse et de bon ton. Il sert d'entregent ; si la conversation languit, le vin la rallume, à moins qu'il ne la remplace... Il servira à consacrer *Les Fiançailles*. Ici, pendant un instant, souverain comme une politesse, il concentre vers lui tous les regards. Pourtant, on sent qu'il n'est qu'une de ces formes auxquelles nul ne prête attention, mais dont l'absence suffit pour faire échec aux plus graves projets. La mère, cette bonasse matrone que l'on voit, touchante de simplicité, dans la *Femme au miroir*, ne regarde au vin que pour mieux jouir, à la dérobée, de l'accord des fiancés. Le cavalier, uniquement occupé de celle qui se trouve à ses côtés, jette les yeux sur le verre, mais c'est par un motif de déférence, et l'esprit ailleurs. Quant à la jeune fille, tout en regardant le vin que le page verse dans la coupe, elle paraît profiter de cet instant de répit pour rêver aux paroles qu'elle vient d'entendre. Elle se montre ici dans toute sa fraîcheur ; on la voit debout, serviable, prête à satisfaire le moindre désir du fiancé. En dépit de ce maintient modeste, où se révèlent déjà les vertus de l'épouse et de la mère, comme elle domine cette scène et quel charme séducteur se dégage de sa seule jeunesse! Ainsi que dans la *Recommandation paternelle*, tout un passé et tout un avenir se donnent la réplique dans ce tableau. Une simple attitude

y suffit. La même composition sobre, aux lignes harmonieuses, on la retrouve encore ailleurs, notamment dans l'*Invitation à boire*, la *Santé portée*, la *Santé rendue*, la *Femme se lavant les mains*.

Cet arrangement des lignes, incomparable dans la peinture de genre hollandaise, apparaîtra bientôt, plus majestueux, dans une œuvre de beauté pure et rayonnante, dans *La Lettre*. Aucune action déterminée n'y est indiquée. Néanmoins le mouvement d'une sensibilité très fine se déroule parmi les acteurs de cette scène. La jeune fille, qui se tient debout, et dont la silhouette se profile avec une pureté de marbre, tient des deux mains une lettre dépliée, et semble lire, tandis qu'une femme, accoudée devant elle à une table, prête l'oreille à la lecture et s'apprête à répondre. Il semble que cette figure de jeune fille, déjà rencontrée ailleurs, ait revêtu dans ce tableau sa grâce la plus exquise. Le visage vit par ses contours, autant que par la lumière qui y est répandue. Le sentiment de cette physionomie s'allie aisément, sans l'aide d'un geste ni d'un regard, à celui qui se dégage de cette autre figure, assise à la table, et douée d'une beauté différente et plus sonore. Les deux femmes s'écoutent. Leurs pensées s'entrelacent. La même harmonie règne entre les couleurs de leurs robes. On ne peut imaginer plus d'élégante fraîcheur que dans la femme en satin blanc, plus de beauté grave que chez celle qui est accoudée, en une pose où la réflexion n'est que de la grâce

concentrée, et dont le visage offre les carnations mûries des maîtres vénitiens. Le page, au milieu, avec son allure un peu fluette et sa chevelure blonde, rappelle quelques unes des plus belles figures de Van Dyck. Tout, dans ce tableau, contribue à donner aux physionomies l'aspect d'une parfaite noblesse. Le décor lui-même est élargi. Entre le baldaquin rouge du fond et le velours des sièges et des tapis, se jouent des harmonies de tons infinies.

Cependant, ce n'est pas encore là que la femme de Terborch apparaît avec ce qu'elle a de plus profondément charmeur. La voici livrée à elle-même, dans l'intimité de son boudoir. Jeune fille ou femme, épouse ou maîtresse, elle y passe de ces moments où toute la vie de l'âme se ramasse dans un geste. Chaque mouvement qu'elle fait semble résonner longuement, comme une note soutenue, dont les vibrations s'élargissent autour d'elle et l'entourent d'une atmosphère animée. La femme, à cette heure, devient presqu'inaccessible. Si on la distrait, on la perd ; toute la beauté inexplicable que lui communiquent la solitude et l'abandon se dissipe soudain. Il faut la surprendre, à la dérobée. Alors se révèle la plus pure merveille qui se puisse voir. Légère, impalpable, subtile de n'appartenir plus qu'à elle-même, ayant rompu tous les liens que crée le commerce de la société, elle réalise un rêve vivant et si fugitif. que le bruit le plus menu, un simple coup d'aile sur les carreaux, le ferait disparaître.



FEMME PELANT UNE POMME
Musée Impérial, Vienne

Tout ce qui l'entoure a reçu la vie de sa main ; en frôlant son corps les objets sont devenus partie d'elle-même, par le privilège de cet attouchement consenti. A l'endroit où ses regards se sont posés, chaque chose semble reluire pour les lui rendre. Il n'est rien qu'elle n'ait accordé avec son image, rien qui ne lui serve à se mieux connaître, à se mieux voir, à se mieux sentir, à se mieux aimer aussi. Toute chose est à la place que le corps ou l'esprit lui ont assignée. Un dérangement, survenu dans cet ordre, la fait frémir d'une colère apeurée. Ce que l'on ne voit pas est le plus admirable. Si les sentiments se cachent au plus profond de la conscience, les objets en lesquels ils se traduisent le mieux se dérobent à leur tour. Malgré l'assurance que personne ne surprendra leur intimité, on les dissimule néanmoins, avec cette réserve jalouse du cœur qui, même lorsqu'il se livre, tient encore son secret dans une retraite assez profonde pour qu'on puisse croire qu'il n'en est jamais sorti. Le miroir ne quitte pas la table et renvoie l'image de la femme augmentée de tout ce qui tient à elle.

Tel est l'être merveilleux que l'on peut voir dans les tableaux de Terborch, où sont fixés quelques moments inoubliables de cette vie suspendue entre le rêve et la réalité. Cela encore est une chose unique dans l'art hollandais. Avant Terborch, la femme dans l'intimité avait déjà été étudiée, mais le peintre lui avait assigné un cadre tracé à sa fantaisie.

Après lui, Metsu s'est essayé à la situer dans son milieu, sans y réussir : ses femmes regardent toutes quelque témoin toléré, elles lui sourient même. On voit le fond de l'alcôve, et l'âme superficielle du modèle n'est pas moins transparente. Chez Miéris, chez Gaspar Netscher, surtout celui des dernières œuvres, on n'aperçoit la plupart du temps qu'une coquette qui se fait habiller par un pinceau habile et complaisant. Le souci de l'atmosphère et des effets de clarté retient tout entier Pieter de Hoogh, et la femme qu'il place dans l'intérieur semble ne s'être affranchie de la tutelle du peintre que grâce à cette préoccupation constante. Vermeer de Delft, lui-même, se montre trop attentif à peindre, par pure volupté d'artiste, par pur lyrisme pictural, pour que l'être délicat confié à son pinceau se sente vraiment chez lui, soustrait à toutes les curiosités.

Il faut remonter aux peintres primitifs si l'on veut trouver à la femme peinte par Terborch une parenté authentique. Le Maître des demi-figures, notamment dans la *Femme à l'écritoire*, l'avait déjà observée en ses attitudes divinement troublantes.

Un lit à baldaquin, d'un sombre rouge, tantôt carré, tantôt arrondi sur le sommet, règne presque toujours au fond du tableau. De même que les figures des pieux primitifs se détachaient souvent sur un nimbe d'or rayonnant, ainsi la femme de Terborch, lorsqu'elle est isolée et livrée à soi-même, ne se comprend pas sans ce fond voilé, qui semble

un élargissement de sa nature un peu farouche. A cette note de couleur profonde répond le rouge plus vif, le grenat ou le vert, de la table et d'une chaise. Rien de plus, comme décor. C'est assez pour elle. On n'aperçoit jamais une fenêtre, rarement une porte, parfois seulement le montant d'une cheminée. Mais la lumière répandue sur les formes annonce, par sa fraîcheur, un intérieur accessible à toutes les joies extérieures de la nature.

Ainsi mis en valeur, la femme et son milieu s'animent d'un mouvement intense. La voici de nouveau, telle qu'elle est apparue tout-à-l'heure dans la *Recommandation paternelle*. Les visiteurs se sont retirés. A peine le cadre est-il changé. Pour elle, il semble qu'elle se soit immobilisée dans cette attitude équivoque, qui cache son visage au spectateur. C'est le sujet de la *Femme dans l'intimité*. On l'aperçoit tournée du côté de l'alcôve, dont l'écran rouge, légèrement ombré, prend maintenant une valeur symbolique. Que fait-elle? Songe-t-elle encore aux conseils d'un père indulgent, mais ferme? Peut-être, bien qu'on ne le puisse affirmer, est-elle loin de ces pensées, et relit-elle déjà un billet qu'un messager apporta ce matin de province.

Ce *Messager de province*, avec son air rustique et bonassement complaisant, ne dérange aucunement l'intimité de l'intérieur. Il a frappé à la porte; on connaît son pas, il est toujours le bienvenu. La servante mulâtresse, qui s'apprêtait à tirer les rideaux

du lit, s'est arrêtée un moment, et regarde le bonhomme qui attend, le bâton et le bonnet à la main, niaisement charmé par la beauté de la jeune femme à qui le billet est destiné. Celle-cí a déchiré le pli, et elle lit. Peu à peu, cette lecture semble l'illuminer. Le bel ovale de son visage est clair comme le papier qui lui apporte la joie du dehors ; un sentiment de curiosité satisfaite se répand sur ses traits. Les deux figures accessoires se sont comme imprécisées dans la pénombre, et l'on ne voit plus que cette femme assise, un bras accoudé à la table, le corps légèrement penché sur la lettre qui l'absorbe tout entière.

Qu'on est loin de la femme surprise par un messager de hasard, par ce trompette faquin de la *Lettre d'amour!* Ce n'est pas encore celle qui se révèle dans *La Femme lisant*. Tout à l'heure elle retirera la lettre de son corsage, et elle pourra librement en savourer la lecture.

Sans un geste d'impatience, et pourtant pressée, elle a repoussé l'épais tapis turc de la table. Elle oublie son ouvrage pour reprendre cette lecture trop hâtivement achevée devant des témoins qui l'observaient. Délicatement, le papier se déplie entre ses doigts. Toute sa physionomie s'anime; ses yeux, qui se tiennent cependant bien attachés à l'écriture, ont des lueurs qui la dépassent, et sa bouche s'entr'ouvre pour prononcer les mots et se rappeler mieux la voix qui se tait dans ces lignes. Une surprise



FEMME SE LAVANT LES MAINS
Musée de Dresde

amusée flotte sur son visage. Comme pour marquer d'un trait spirituel l'heureuse diversion que cette lettre lui procure, un large rayon de lumière, venu on ne sait d'où, se répand sur elle, caresse ses cheveux blonds, se joue sur le front, qu'il fait tout clair, et sur le nez qui se retrousse avec un air joyeux.

Lorsqu'elle écrit, elle se montre tout aussi réfléchie. C'est un des moments les plus recueillis de la journée. Pas plus que de parole, du reste, elle n'est prodigue d'écriture. Le papier est sobre ; la table n'est pas encombrée. Le tapis, une fois repoussé pour faire la lecture plus à l'aise, le restera pour la réponse. Comme elle fait tout avec doigté et mesure, elle ne se confie pas inconsidérément au papier. La main tenant la plume, sans hésitation, quoiqu'un peu lourde, suit fidèlement la pensée qui va droit, d'un mouvement alerte, vers le but. Tout à l'heure, lorsqu'elle lisait, toute la clarté du tableau se concentrait sur son visage. Ecrit-elle, et soudain s'établit on ne sait quel lien lumineux entre la main qui parle et le front d'où semble partir tout le mouvement de la physionomie. Nulle part ce front ne se détache, d'une courbe aussi nette, sur le fond de l'alcôve. La pensée s'y déroule, avec une liberté volontairement bridée. On lit sur les traits de la jeune femme le délicat plaisir qu'elle éprouve ; au frémissement léger des narines, on devine une idée de fine allure, et la bouche qui se serre indique que la forme en est bien frappée. C'est à peine si elle

se penche sur la table pour ce travail. Si absorbée qu'elle soit, d'autres occupations déjà l'appellent.

Les soins de la toilette, il va sans dire, prennent le meilleur de son temps. C'est le souci constant de la journée; un instinct d'être de belle race, qui semble s'observer et soigner sa beauté, alors même que ses pensées sont le plus éloignées de ces préoccupations. Comme tous les actes accomplis par la femme portent la trace de la volonté de plaire, ainsi tous les tableaux de Terborch, où la femme se manifeste, nous la montrent, non seulement attentive à sa propre beauté, mais exerçant inconsciemment autour d'elle le prestige de ses charmes. Sa modestie, et l'ignorance où elle est des plaisirs de la vanité, s'accommodent parfaitement de cette tenue à double reflet; elle s'ignore elle-même, et elle a tout fait pour qu'on la reconnaisse.

La Toilette est le sujet de nombreux tableaux de Terborch. Comme il arrive pour la plupart des sujets qu'il étudie, le peintre les reprend à plaisir, multipliant le nombre des répliques, avec des variantes à peine marquées; cela, non seulement parce que le succès lui est venu, mais par un scrupule de psychologue infatigable, sans cesse attaché à pénétrer plus avant dans l'esprit du modèle. Il l'a surpris comme le feu d'une pierrerie reflété par des milliers de facettes. C'est pourquoi il ne se lasse pas de proposer à notre perspicacité cet être insaisissable, dont la sensibilité se trahit par

tant de nuances diverses. Lorsqu'il met sous nos yeux ce pur joyau, c'est au moment où il jette ses feux les plus troublants. Parmi un si grand nombre de représentations, il en est une qui les résume avec puissance. La femme y apparaît toute entière, pourvue d'un charme voluptueux. Debout, devant la table où est rangé l'appareil sobre de sa toilette, un miroir, un peigne, une brosse, une bonbonnière, elle paraît s'être arrêtée un moment pour jouir de sa beauté à-demi parée. Sa haute silhouette se découpe avec une netteté admirable. Jamais, même lorsqu' elle est vêtue de ses plus riches atours, elle ne se montre aussi séduisante que dans ce déshabillé pudique, où se devine le secret de sa nature abondante et ordonnée. Pendant cet arrêt, on peut observer un de ces moments où le corps est si parfaitement uni à l'esprit, qu'il prend une attitude synthétique d'un équilibre que rien ne pourrait briser. Les lignes extérieures se sont simplifiées ; tout ce qui n'est pas essentiel s'est de soi-même éliminé. Il reste néanmoins quelque chose de durable et de complet. Ainsi nous apparaît ce corps de femme paré avec une lumineuse simplicité. Ce n'est pas une de ces natures plantureuses et musclées, comme les tableaux de Jan Steen en montrent à foison, puissantes gouges faites pour les enfantements et les brusques renversements dans l'alcôve. C'est un être de grâce robuste mais affinée, aux formes libres, dictant aux vêtements leurs lignes. Les bras sont forts, et d'une

chair moelleuse. Pour qui n'a dans les yeux que le type féminin classique, tout est nouveau chez cet être, sa grâce est étrange et paradoxale. Et cependant, lorsqu'on s'arrête quelques moments devant ces formes pleines de charme, on ne peut s'empêcher de songer aux plus beaux modèles de la peinture italienne, tant la femme de Terborch possède de noblesse innée, de race authentique. Et comme elle sait, d'un geste, faire valoir les lignes heureuses de son corps ! Sa main droite, reportée à la poitrine, achève exquisement, en la distrayant, la courbe de la nuque et du dos. D'un air de coquetterie suprême, malgré le sérieux de sa physionomie, ses doigts caressent autant qu'ils arrangent la guimpe qui recouvre la gorge. Il émane de ce geste un mélange naïf de pudeur et de joie sensuelle. En cet intervalle de repos, où la femme se complaît discrètement, tous les mouvements qui accompagnent sa toilette sont contenus. L'expression du visage, mobile et cependant retenue, en évoque toutes les phases. Elle est tantôt grave, tantôt rieuse, amusée d'un détail, modeste, fière avec mesure, rêveuse, pourtant attentive, toujours pénétrée d'une joie à demi satisfaite, qui n'ose s'abandonner et craint de se surprendre dans le miroir. Jamais elle ne donne la seule impression d'une beauté charnelle.

Dans une autre composition savoureuse, on l'aperçoit assise, occupée au travail délicat de la coiffure. Les deux mains s'y associent ; c'est toute



[illegible]
Petit Palais, Paris

une opération savante, pleine d'embûches, que cette partie de la toilette. Mais quel dessin combiné à ravir ces doigts de fée n'accomplissent-ils pas, avec mille inflexions qui ont l'air de pincer les cordes d'un instrument suave? Le visage est à demi penché de côté, l'œil complaisamment attaché au miroir.

La coiffure est achevée. La jeune femme y a mis toute sa science, toutes les ressources de son génie inventif. Légère et aérienne dans les boucles frisées de la nuque et des tempes, elle se précise dans les torsades qui s'adaptent si agréablement à la tête. Et c'est une chose surprenante, pleine d'enseignements sur la mentalité de cette femme, de voir ce travail patient et attentif s'exercer à produire un dessin d'une simplicité absolue, où la main sait néanmoins insinuer à propos l'opulente surprise d'une perle ou d'un diamant.

Comme dans sa coiffure, on retrouve dans toute sa toilette le sérieux et le bon goût qui excluent les déploiements trop évidents, tout ce falbalas, toute cette écume, ces mille futilités dont la beauté du corps s'accomode mal, et qui séduiront trop souvent les continuateurs de Terborch. En effet, quelque vêtement qu'elle choisisse, il semble toujours recevoir du corps le secret de ses formes. L'élégance en devient ainsi toute naturelle et dégagée. Pourtant, elle n'ignore pas l'art de varier ses aspects. Combien lui sied à merveille la jaquette de velours bordée de cygne, qu'elle jette sur ses

épaules, au saut du lit, tour à tour grenat, jaune, bleue, vert sombre, rouge, dont les couleurs s'allient si agréablement avec les chatoyements de la jupe de satin pâle. Ailleurs, on la voit revêtue d'un corsage de soie brodée d'or et de perles, dont la large échancrure fait avantageusement valoir sa poitrine et ses épaules, et qui se prête aux attitudes les plus gracieuses ; les bras se dessinent librement dans l'ampleur des manches, et leurs mouvements y déterminent des plis imprévus. La couleur en est riche sans éclat, de ce ton plein et savoureux que Vermeer de Delft a certainement étudié chez Terborch, pour le faire chanter avec une maîtrise plus large encore.

C'est ainsi parée qu'elle recevra les visites prévues et aussi tout ce que la journée amène d'inattendu, même dans les existences les plus casanières. Dans l'intervalle, le rêve, dépouillé de toute activité, ne la tient pas longtemps inoccupée. Elle a saisi sa guitare. La leçon de musique approche. Déjà la voilà, toute entière, absorbée par cette occupation. Nulle oreille étrangère pour l'écouter préluder ainsi aux harmonies multiples de la journée. Nous touchons à une heure de beauté suprême.

L'heure de musique, que Terborch nous propose, forme le sujet d'une série de chefs-d'œuvres. Toutes les solides qualités de style et d'observation, que l'on a vu se développer jusqu'ici, y apparaissent élargies, plus vibrantes, en plein rythme. La mu-

sique n'est pas ici un prétexte permettant des arrangements renouvelés, avec d'habiles variantes. Le peintre s'en est emparé, comme d'un thème d'une merveilleuse puissance d'évocation, pour exalter une sensibilité qui, sans ce moyen d'extériorisation, resterait incomprise. Alors que Palamèdes et Molenaer s'étaient limités à des scènes fades et inconsistantes, où des personnages dépourvus d'âme, réunis en frivole société, se livraient à des musiques légères, auxquelles les doigts seuls avaient part, Terborch, au contraire, révèle, dans cette phase de son œuvre, ce qu'est la musique pour celui qui en est vraiment touché, non pas un passe-temps, mais un magnifique stimulant, une source d'énergie, une force magnétique qui explique le mystère à mesure qu'elle le crée, et développe on ne sait quelle atmosphère chaude et intense, dans laquelle l'individu s'éveille, grandit et semble se reconnaître tout-à-coup, après une période de léthargie.

L'œuvre de Terborch ne se peut clairement comprendre, si l'on n'a pas saisi ce fond musical, qui en est en même temps le principe et la solution constante.

Tout-à-l'heure on avait peine à s'insinuer dans la psychologie des personnages. On les interrogeait, sans espérer une réponse précise. Les sentiments que le caractère concentré du visage permettait de supposer, on les devinait très profondément enracinés; mais l'impression demeurait confuse.

On eût dit que ces êtres cherchaient à dépister l'analyse. Même dans l'intimité complète, l'extrême réserve de leur maintien ne se prêtait qu'à une investigation tâtonnante, d'où l'on ne pouvait conclure qu'à des idées générales. Il semble que l'œuvre de Terborch ait voulu expliquer, à sa fin, par une suite d'harmonies, ce qu'elle avait tenu secret jusque-là. On sent immédiatement à quelle curieuse ascension lyrique cette efflorescence finale met une apothéose. Les mentalités s'illuminent, la matière elle-même y contracte des vibrations inconnues.

L'être musical et fuyant par excellence, la femme, trouve ainsi, dans cette partie de l'œuvre, sa suprême exaltation. On l'a vue plus haut saisissant la guitare, et transformée aussitôt par l'enchantement des premiers sons qu'elle en tire. Son visage a pris une expression nouvelle. Le profil se meut et paraît ondoyer ; le regard s'emplit de feu, les lèvres palpitent et trahissent la joie d'une âme ardente, heureuse de s'exprimer par des sons. Le mouvement de la main qui frappe les cordes, communique un rythme à tout le corps penché. La musique l'a transformée, elle aussi, cette main un peu forte, aux doigts peu lestes, lorsqu'ils n'accomplissent point une besogne aussi harmonieuse ; dans le raccourci du jeu musical, elle s'est allégée, et il semble qu'elle doive s'affiner davantage et se faire plus délicate à mesure qu'elle tire de l'instrument des sons plus élevés. Toutes les lignes que le corps dessine sous



LA TOILETTE
Ancienne Collection Kann, Paris

le vêtement, se trouvent comme achevées par celui-ci. Le duvet de la jaquette caresse d'un souffle la courbe moelleuse des bras, et les plis du velours aux reflets jaunes se prolongent dans la jupe de satin, qu'anime un mouvement largement éployé, et sous laquelle le pied s'agite nerveusement, comme s'il pressait une pédale.

Si, lorsqu'elle est seule, elle se livre toute entière pendant ces moments légèrement enfiévrés, sans toutefois se départir de ce caractère attentif qui lui fait observer la contrainte des règles et attache ses regards au cahier ouvert sur la table, au contraire lorsque vient le maître de musique ou qu'elle s'engage en un duo sentimental avec quelque galant cavalier, on la voit prendre une attitude plus contenue. Ce n'est pas timidité, ni gaucherie, encore moins coquetterie. La fine observation psychologique du peintre a saisi là une nuance très particulière du caractère féminin de cette société. La présence de l'homme, loin d'animer la femme, la retient. Non pas qu'il y ait là un calcul quelconque ; la femme hollandaise est un être trop libre, trop conscient de sa liberté, pour vouloir, par cette retenue, affirmer une indépendance qu'on ne lui refuse pas. Mais elle sait l'écart social qu'il y a entre l'homme et elle ; elle sait que son rôle se confine aux soins de l'intérieur, et sur ce terrain elle se montre d'une intelligence qui ne doit rien à personne. Au surplus, il y a en elle tant de race

affinée et de bon aloi, tant d'aristocratie éclairée, qu'à ce sentiment de modestie se mêle, sans se contredire, une fierté digne de se savoir, malgré tout, l'objet de toutes les attentions.

La leçon de musique, on le sent, est une heure importante pour cet être pétri de grâce sérieuse. La jeune femme y apporte toute sa sincérité, mais aussi cet instinct de plaire qui est en elle. Elle n'ignore pas le parti que sa beauté peut tirer du geste harmonieux qui tient la guitare, du mouvement des bras et du torse ployés par le rythme de la musique ; elle sait quelle impression produit une voix claire, chaleureuse, d'un timbre volontaire, bien conduite, sur le cavalier qui porte l'épée et les éperons, et pour qui la guitare et le chant n'ont plus de secret. Il ne suffit pas des atours, de tout ce qui peut matériellement ajouter à sa beauté. Elle aspire à une culture plus élevée, où le charme de l'esprit se mêle, dans un accord harmonieux, à celui de l'âme. Ainsi préparée sous la direction d'un maître habile, cette femme chez qui tout, même les délassements du jeu, tend vers un but bien arrêté, mettra en œuvre cette science acquise, dans ces scènes d'un charme irrésistible, les duos, où le chant dialogué éveille peu à peu sur la physionomie des personnages des sentiments prêts à se trahir. Les regards se rencontrent et cherchent à se pénétrer ; pendant quelques instants la musique rapproche les consciences. Une flamme rapide

surgit de cette union. On se comprend sans s'être déclaré. La femme, discrètement vibrante dans le rayonnement musical, apparaît avec une séduction qui n'a que faire de grands élans pour opérer son charme. Cela éclate et soudain s'éclipse dans l'étincelle du regard, dans un pli nerveux des lèvres, dans l'expression tendue des physionomies, dans l'abandon aussi, à peine marqué, d'un détail de toilette.

Jamais l'œuvre de Terborch ne s'est élevée plus haut que dans le *Concert* de Berlin. Elle s'achève par un tableau d'une magnificence absolue.

C'est ici qu'on peut voir le mieux à quelle profondeur d'expression l'âme musicale du peintre a su parvenir, avec les moyens les plus sobres.

Déjà, dans le *Concert* du Louvre, cette autre évocation musicale d'une saveur exquise, qui eut peut-être plus de vogue en son temps, si l'on en juge par ses nombreuses répliques, on aperçoit un acheminement vers cette simplicité suave et cette unité rythmique, dont le tableau de Berlin offre le plus merveilleux exemple. Ici les données de la scène paraissent changées. Plus de ces fonds imprécis, où se jouait le mystère de l'ombre et de la lumière, et qu'animait étrangement l'alcôve à l'aspect pourtant si paisible. Ce n'est plus ce décor familier, d'une intimité heureuse, où la *Leçon* et le *Duo* s'improvisaient entre les objets associés, ces dieux-lares de l'intérieur hollandais, et sans que

la présence d'un auditeur ami ou d'un page portant la cruche de vin, ne gênât en aucune façon les musiciens. Tout-à-l'heure les personnages étaient disposés sans recherche. La jeune femme s'asseyait devant la table, comme elle eût fait pour lire ou pour quelqu'autre occupation. Les autres figures, assises ou debout près d'elle, ne mettaient pas plus de roideur dans leur maintient. Un épagneul rôdait ou se tenait accroupi à leurs pieds. L'expression de leurs visages était sérieuse, mais ils conservaient néanmoins cette allure déliée, qu'ils avaient coutume d'apporter dans les circonstances les plus casanières de leur vie.

Tout-à-coup cette œuvre unique paraît récuser tous les éléments contenus dans les tableaux précédents. On demeure interdit ; on s'étonne de ne retrouver dans cette physionomie connue aucun de ces traits frappants, auxquels l'œuvre de Terborch nous avait habitués. Les murs éclairés d'une lumière onctueuse, sur lesquels les cadres de deux tableaux se détachent, limitent nettement la scène. Tout est précis, bien accusé. Ce qui ne déconcerte pas moins, c'est la disposition des figures ; celle qu'on aperçoit à l'avant du tableau est assise, tournant le dos, tandis que l'autre est vue de face, au clavecin, la tête recouverte de l'écharpe blanche, si rare dans l'œuvre de Terborch. Les deux figures prennent une attitude de recueillement presque hautaine.

L'imprévu de cette création suprême produit



FEMME LISANT
Collection Wallace, Londres

un sentiment analogue à celui que l'on éprouverait si, après une longue marche par des chemins d'une montée agréable, au milieu d'un pays harmonieusement tracé et borné par des horizons troublants, on était soudain forcé de s'arrêter sur un promontoire d'où l'œil découvrirait une étendue majestueuse, baignée de lumière; à premier abord, on est dérouté, mais peu à peu les lignes se précisent, les couleurs chantent, et l'on reconnaît enfin le paysage que l'on vient de parcourir, largement éclairé, et dont la synthèse, vue de haut, apparaît magnifiquement. Ainsi se présente le *Concert,* dans l'œuvre de Terborch ; l'on a vite fait de s'apercevoir que cette page est comme un somptueux résumé, où toutes les énergies se rencontrent avec une puissance exceptionnelle.

Les personnages se présentent ici sous un aspect immuable, avec cette faculté illimitée de mouvement, que leur prète un dessin souple, sachant trouver la ligne simplifiée et nombreuse qui fait résonner l'âme dans le déploiement de sa courbe. Tout contribue à accentuer cette impression d'unité : la sobriété du décor, le choix et la disposition des accessoires qui vivent de la même vie que celle des personnages, en ce sens qu'ils empruntent à ceux-ci leur lustre, leur rythme et comme leurs sentiments mêmes.

La figure de femme, qui domine l'œuvre de Terborch, la voici quintessenciée jusqu'à s'être

transformée en une création d'artiste, sans avoir rien perdu de sa véracité. La voici avec son élégance calme et naturelle, avec tout le charme solide et délicat qui se dégage de ses formes si particulières.

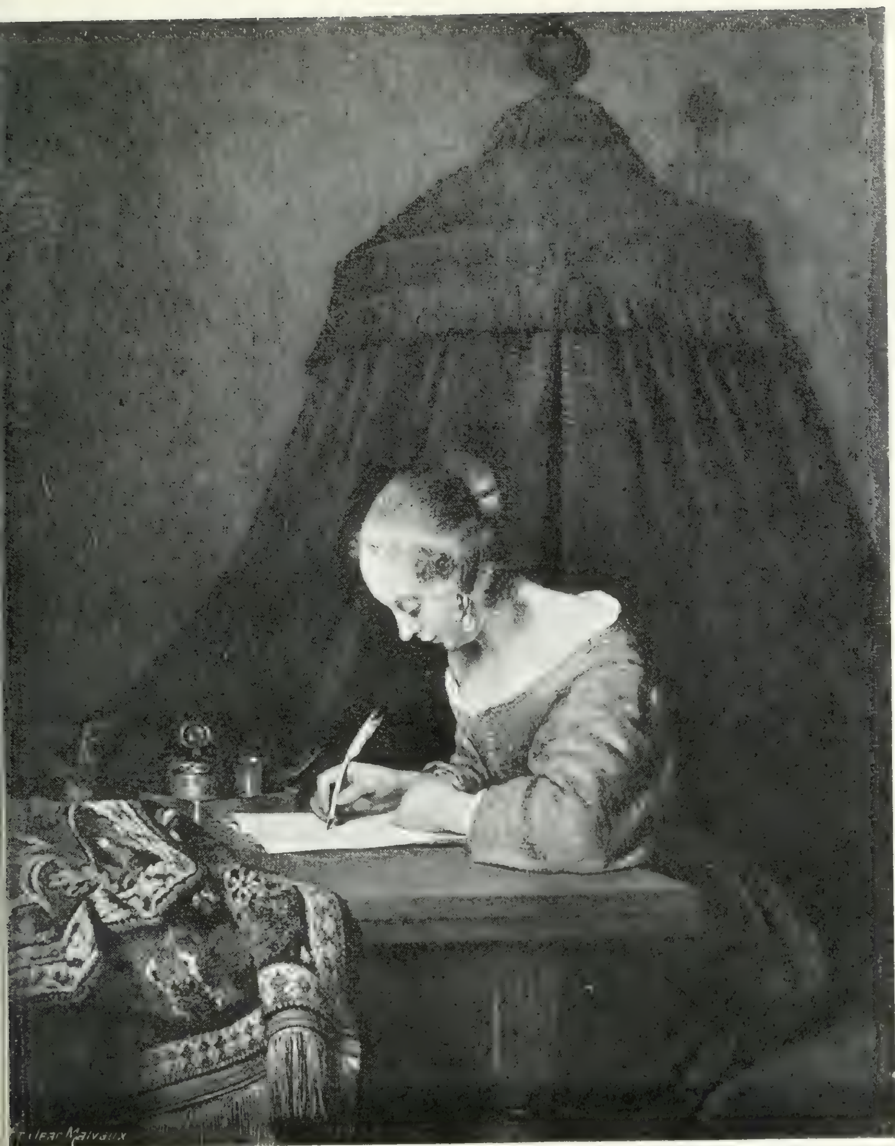
A peine quelques tons qui cherchent plutôt à s'effacer qu'à attirer directement l'attention. Mais quelle harmonie de rapports, tissée de mille correspondances imperceptibles, entre les reflets rose saumon de la jaquette, le satin de la jupe aux chatoyements multiples, le rouge ombré des chaises, le brun du clavecin, et ces autres tons que la lumière seule peut définir ! Le coloriste étonnant qu'est Terborch, justement grand par le soin qu'il prend de ne pas distraire l'attention en se montrant trop exclusivement soucieux de peindre, se révèle ici dans toute sa puissance. Nulle part on ne trouve couleurs plus purement belles en elles-mêmes, d'une qualité plus riche : des rouges plus profonds, des bleus plus lointains, des bruns moins fumeux et d'un aussi vibrant mélange ; nulle part non plus tons plus puissants, malgré leur apparence simple. Chaque objet a son accent spécial, déterminé par sa matière, par sa forme et aussi par les reflets qu'il emprunte aux autres. Rarement la richesse du coloris apparaît dégagée de ce que l'atmosphère prête de mystère aux choses ; elle se tient volontiers cachée sous un glacis flottant, donnant par cela même aux formes une vie mouvante, et qui chante dans le sombre aussi bien que dans le lumineux. La

couleur ne vibre pas pour le seul plaisir des yeux. Il semble enfin que, concentré dans la matière des objets, des étoffes, de tous les accessoires, le coloris de ce tableau ne soit que l'extériorisation d'une sensibilité très profonde, à laquelle la musique prête une valeur idéale.

De même l'atmosphère, qui baigne l'œuvre de Terborch, est moins une chose réelle, prise telle que la fait la lumière du dehors mélangée à l'ombre de l'intérieur, qu'une émanation de la vie des personnages. L'atmosphère est le principe qui concilie, qui unifie, qui délimite aussi toute chose. Avec quelle volupté elle dessine la ligne d'un visage, elle en éclaire l'ovale, elle tire des vibrations de la chair en la caressant ! Comme elle a vite fait d'éliminer tous les détails gênants, de fondre tout ce qui est étranger, momentané, incolore, comme un geste sans signification, pour ne laisser que des contours suggestifs ! Ailleurs, elle pénètre le secret de l'alcôve et des tentures ; ici, dans le *Concert*, elle recule la limite des murs liquéfiés dans la lumière, cette lumière qui semble, en pénétrant dans l'intérieur, s'être humanisée, et à laquelle l'ombre des objets a mélangé quelque chose de profondément mystérieux.

Lumière chaleureuse et calme que Vermeer de Delft, mieux que Pieter de Hoogh, a si bien comprise, après Terborch ! Comme cette œuvre suprême s'en éclaire musicalement ! Les figures noyées dans le rythme ont peu à peu dépouillé leur signification

directe. Leurs mouvements se sont ralentis jusqu'à l'immobilité plus animée encore. Ces deux êtres, rapprochés dans la plus étroite communion de sentiment, se sont échappés de toute ambiance blessante. Le premier cependant, la femme qui joue de la viole de gambe, apparaît comme l'expression encore matérielle du concert. Son bras imprime à l'archet un mouvement largement rythmé; la structure du dessin est solide, les lignes sont accusées, les couleurs des étoffes et de la chair bien chantantes. Néanmoins cette physionomie revêt déjà les dehors flexibles du rêve. La deuxième figure, dont on n'aperçoit que le buste, dans le fond du tableau, devant le clavecin, n'a plus la même consistance. L'ambiance musicale semble l'avoir reculée. Ses formes s'imprécisent, leur matière devient diaphane ; elles prennent la valeur d'une vision émanée de la combinaison des sons créateurs. Cette femme immobile paraît moins occupée à jouer que possédée par le charme de la musique. On ne voit pas ses mains, on ne pense pas à les voir. On ne regarde que ce visage sublimé, d'une expression si pure et si mélodique, et qui se recule de plus en plus, comme les sons dont les ondes vibrantes s'éloignent. On ne peut s'élever plus simplement du grand au sublime. On ne peut exalter avec des accords plus suaves l'âme divinement troublante de la femme, où des sons d'une profondeur imprévue s'allient à des notes claires et vives, pour former ce mélange de



FEMME ECRIVANT

Collection Six. Amsterdam

gravité, de tendresse, d'enjouement discret, d'élégance limpide, dont le charme complexe procure une impression de beauté indéfinissable.

Pourtant, dans cette atmosphère de sonorité et de rythme, au milieu du jaillissement invisible de la musique, quelque chose ramène insensiblement aux réalités du milieu. Il y a comme un va-et-vient sans heurts de l'idéal au réel, comme un échange d'ombre et de lumière. L'essor ne s'effectue pas sans qu'un appui solide au préalable ne s'y soit prêté. Est-ce la vérité du décor, cette disposition des choses exacte et compassée, rappelant les qualités d'ordre des gens qui vivent dans ce milieu? Est-ce l'attitude même des personnages, ce maintien calme et plein de dignité, ce goût parfait de l'ajustement, cette simplicité du geste, toute cette ordonnance, en un mot, de la vie individuelle, qui se répercute autour de soi dans les moindres objets et se crée ainsi des attaches multiples? Je ne sais. Rien ne l'établit nettement. Tel est le mérite de l'œuvre de Terborch, d'être en même temps l'expression la plus exacte des aspirations d'une race représentée dans ce qu'elle a de plus noble, et de refléter un principe général de beauté qui la place au-dessus des créations purement matérielles de la plupart des peintres d'intérieur de l'époque.

LES PORTRAITS.

L'œuvre de Terborch offre, dans ses portraits, quelques uns de ces grands mouvements, où la personnalité du peintre se dresse et semble vouloir s'affirmer avec une liberté inaccoutumée, une sorte de franc-parler d'une saveur étonnante.

Bien qu'ils n'apportent dans leurs portraits rien d'imaginé, c'est là que les grands peintres, s'ils sont doublés de poètes puissants et d'observateurs attentifs, s'expriment avec le plus de force. Ce sont moins des créations que de hardies manifestations de vie individuelle ; le peintre n'y traduit pas ses pensées, et pourtant il s'y livre tout entier.

S'il est vrai, comme on l'a très justement fait remarquer, que c'est dans le portrait que les grandes qualités de race se sont manifestées le mieux, et maintenues aux heures de crise, on peut ajouter que les peintres de toutes les écoles ont apporté dans leurs portraits la quintessence de leur énergie créatrice, et que pour beaucoup d'entr'eux notamment le portrait apparaît comme un point de repère dans leur œuvre personnelle. Chez tous les peintres de grande race, le portrait apporte des qualités communes à toute leur œuvre ; ils ne s'y montrent supérieurs que pour exalter, par un magnifique

résumé, les créations de leur propre imagination ; ils s'y réalisent, peut-on dire, totalement. Les portraits de Raphaël, de Vinci, du Titien, de Tintoret, de Velasquez, de Rubens, de Van Dyck, ne diffèrent des autres figures de leur œuvre que par une perfection plus proche de la réalité. Ce ne sont pas des accidents, des arrêts brusques, des haltes insolites. Dans l'espace restreint de quelques physionomies imposées, toute leur puissance d'expression s'est ramassée. Il semble qu'ils aient construit ces figures avec les éléments déjà ordonnés de leur œuvre passée ou de celle qu'ils rêvaient d'achever. C'est ainsi que, sans s'écarter de la vérité du modèle, ils ont pu établir des portraits animés d'une vie supérieure, en les entourant comme de l'auréole de leur propre personnalité.

Dans l'école hollandaise, le portrait est la règle. « Les hollandais aiment ce qui ressemble, » dit excellemment Fromentin. La vérité de cette parole frappe surtout lorsqu'on examine les œuvres des deux peintres hollandais qui dominent le XVIIe siécle, Hals et Rembrandt. Chez tous deux, une chose étonne : c'est l'aisance toute naturelle avec laquelle ils ont su concilier la peinture des physionomies et des caractères de leur époque avec une conception de la forme et des idées qui paraît s'en éloigner tellement, qu'on ne peut considérer isolément le modèle et l'image sans être frappé de leur dissemblance. Rembrandt surtout, dont le nom domine le

portrait hollandais, atteste ce mélange de réalisme et d'interprétation personnelle. On a beau le considérer comme une sorte de monstre de génie, parmi ses contemporains si calmes et si prudents dans l'art de peindre, il n'en est pas moins vrai que, même lorsque l'audace de sa pensée le transporte à une hauteur où l'art n'a plus de frontières, quelque chose le ramène cependant au niveau de ses contemporains : c'est ce besoin irrésistible d'être vrai, de ne pas quitter ce qui l'entoure immédiatement ; aussi n'aperçoit-il la réalisation de ses dessins fantastiques qu'à travers les modèles humains les plus communs, ceux qu'il coudoie, sans aucun souci de psychologie. Il est peintre, avant tout, par nécessité de race. Sa peinture est exacte et fidèle jusque dans ses écarts de pensée les plus fougueux. Ses plus frappants portraits hollandais se trouvent disséminés dans ses œuvres imaginatives où l'on s'attend le moins à les rencontrer. Rembrandt, entre tous, aimait « ce qui ressemble ».

En Terborch, le peintre de portraits n'apparaît pas entouré de cette fulgurance de l'imagination. Sa personnalité se cache dans chacune de ses œuvres ; mais elle apparaît dans la valeur de l'ensemble. D'où vient que ses portraits ne jouissent pas généralement de la gloire qu'ils méritent ? Bürger, il est vrai, ne craint pas de mettre les portraits de Terborch sur le même pied que ceux de Rembrandt. Mais le portraitiste ne brillerait pas,



LA LETTRE
Buckingham Palace, Londres

aux yeux des amateurs d'art, s'il s'était limité à ses seuls portraits. Or, c'est justement par sa qualité de portraitiste surprenant, que Terborch s'élève au-dessus de la plupart des petits maîtres de son école, et qu'il se rapproche des grands maîtres de la peinture.

Etudier les portraits de Terborch, c'est reprendre et ramener en un faisceau puissant tous les thèmes de ses œuvres d'imagination. Terborch appartient à cette élite de peintres éminents, dont nous parlions tantôt, de qui les portraits résument et semblent faire revivre, en pleine lucidité, les grands moments de génie éparpillés dans leur œuvre. Les mêmes notes profondes, aux multiples chatoyances, que l'on a pu admirer entre ces deux extrêmes sonores, la *Consultation* et le *Concert*, vibrent ici, plus nettement formulées, tirées de cordes nouvelles. On aperçoit plus clairement des harmonies que les autres compositions semblaient vouloir tenir secrètes, ou qui ne se livraient qu'en sourdine, avec une sorte de parcimonie.

Les portraits qui jalonnent abondamment l'œuvre de Terborch sont comme autant de moments de vitalité intense où l'âme du peintre se laisse absorber par celle de ses personnages, mais de telle façon que ceux-ci en paraissent plus grands et doués d'une vie élargie. En Terborch la Hollande a trouvé un portraitiste averti, sans supercherie, qui savait voir, au travers du visage variable du modèle, un autre

visage aux traits constants. En ce sens, Terborch se montre bien supérieur à Moro, dont les portraits donnent, il est vrai, du modèle une idée très achevée, mais ne cherchent rien au-delà. Ce sens de la réalité, Terborch le possède au plus haut degré. Il sait rendre fidèlement les traits essentiels du visage, auxquels les autres doivent leur raison d'exister, et qui délimitent, en quelque sorte, un caractère. Mais, plus loin que cela, c'est dans les aspects changeants et reculés de la physionomie, dans l'expression ondoyante du regard, et parmi les plus imperceptibles mobilités des plis du visage, qu'il surprend le jeu lointain des psychologies, pour en composer une attitude de la figure humaine à la fois la plus exacte et la plus mouvante qui soit.

Si l'on considère la place que Terborch, portraitiste, occupe dans l'école hollandaise, on ne peut lui trouver que des rivaux, non des maîtres. Chez Frans Hals la vision très lucide du psychologue s'exprime à grands traits ; son réalisme vibre, son pinceau laisse sur les chairs comme des traces de doigts qui les auraient pétries. Son génie tournoie dans le vent, comme les ailes d'un de ces moulins qu'on aperçoit de loin, dominant la plaine. Terborch, au contraire, est calme, sa peinture est lisse, la trace de sa main ne se voit pas dès l'abord. S'il ne doit rien à Hals, Rembrandt, d'autre part, ne l'a pas influencé davantage. Il sait animer ses figures, il est vrai, par le jeu de la lumière et

de l'ombre, mais il ne tire de ce contraste aucun effet qui ne soit vraiment dans la réalité. La personnalité de Rembrandt s'exerce autant autour de ses sujets qu'en eux-mêmes. Elle en demeure toujours distincte. Celle de Terborch s'est confondue avec celle du modèle ; rien ne la trahit au dehors.

Lorsque Terborch acheva son grand tableau, *La Ratification du traité de Munster*, où il se révèle déja peintre de portraits consommé, il avait suffisamment voyagé pour affirmer des influences étrangères, qu'il devait plus tard utiliser avec génie.

S'il me fallait démêler les attaches spirituelles de l'œuvre de Terborch, je serais tenté de les chercher en Italie et en Espagne, pour la conception du dessin et la haute tenue de l'ensemble, en même temps qe pour la richesse du coloris. Non pas que j'y découvre des ressemblances nettement marquées, mais à cause de certain air de parenté supérieure, qu'il est malaisé de définir, mais dont le charme nous saisit impérieusement.

Ce lien invisible, l'étude des principaux portraits le fera sans doute pressentir. En attendant, constatons qu'il y a dans les portraits, comme dans toute l'œuvre de Terborch, quelque chose d'infiniment plus élevé que chez la plupart des peintres de cette époque, et que, sans cesser jamais d'être l'exacte expression du milieu et de la race, cette œuvre revêt un caractère de noblesse, dont l'école hollandaise n'est pas coutumière. Qu'importe par

quels contacts secrets le peintre sentit jaillir en lui ces énergies ? « N'y a-t-il pas, dit Fromentin, dans tout artiste digne de ce nom, un je ne sais quoi qui se charge de ce soin naturellement et sans efforts ? »

Tout, dans l'œuvre de Terborch, est portrait. Prenez, par exemple, l'admirable tableau de Francfort, *Femme goûtant du vin,* ou certains autres tableaux où les figures, isolées ou non, apparaissent si nettement mises en valeur, comme dans le *Concert* du Louvre, la *Santé portée*, le *Duo*, le *Ménétrier*, et d'autres ; enlevez-en ce qui n'est pas essentiel au portrait, ne laissez au fond que cette ombre vibrante sur laquelle les physionomies s'établissent avec leurs attaches profondes, et rapprochez ces figures de celles des plus beaux portraits de l'œuvre : ces physionomies sont sœurs, leur parenté est surprenante, à condition de n'y vouloir qu'une ressemblance morale. Qu'importe que ces dernières tiennent les yeux tournés vers le peintre, tandis que les autres ont toujours l'air d'avoir été observées à leur insu ? Elles n'ont rien de posé, leur attitude est aussi naturelle, aussi exempte de gêne que si elles regardaient au loin, sans se soucier du peintre, un paysage en harmonie avec leurs aspirations. Elles ont une vérité d'expression plus directe, plus immédiate, évidemment, puisqu'elles reproduisent des traits déterminés, auxquels le peintre a dû s'assujétir. Mais, derrière ces masques imposés,



FEMME JOUANT DE LA GUITARE

Musée de Cassel

comme on pressent une vie dégagée et qui s'étend au loin, une vie large, tantôt aérée comme celle des campagnes, tantôt solide et positive comme celle des villes qui ont toutes, en Hollande, leur effigie nettement frappée ! On pourrait, en rapprochant les diverses figures des portraits de Terborch, composer des tableaux où tous les personnages auraient l'air de se comprendre, sans que certains gestes correspondants ni des occupations communes ne soient nécessaires pour expliquer leur parenté.

La *Ratification du traité de Munster* est de 1648. A cette époque Terborch n'avait pas encore signé la *Dépêche*, mais il avait déjà peint des portraits remarquables, celui de Gaspar Barlœus notamment. A Munster même, avant d'entreprendre le tableau fameux, où quatre-vingt-dix portraits sont réunis, le peintre s'était fait la main en exécutant les portraits d'Adrien Pauw, de sa femme Anna Ruytenburch, de Jacob van der Burch, et de Godard van Reede, un des délégués d'Utrecht ; ce dernier se trouve encore aujourd'hui dans la salle de la Paix.

C'est une page d'histoire saisissante que cette *Paix de Munster*, où l'on voit groupés, face à face, les délégués de deux pays rivaux, avec leurs physionomies typiques. On est loin des tableaux de confréries, des groupes de syndics chers à Hals et à Van der Helst. Aux groupements fantaisistes de ces derniers, Terborch oppose une disposition

sévère des personnages. Hals limite à la grandeur des figures les dimensions de ses tableaux ; il ne s'occupe que de peindre des portraits, et subordonne tout le reste à leur relief absolu. Terborch, au contraire, élargit ici le cadre où se meuvent les figures, donnant, par ce fait, au groupement une cohésion d'allure puissante qui en fait, mieux qu'une réunion de portraits, un raccourci historique singulièrement suggestif. Là se montre un peintre d'une étourdissante adresse, aux allures libres, et ostensiblement fantaisistes ; ici, l'on ne voit qu'une composition gravement conçue, où l'imagination du peintre se range, jusqu'à s'effacer presque devant la stricte vérité des faits. Mais si Terborch n'omet aucun détail de physionomie qui puisse renforcer le caractère d'exactitude historique du tableau, il se réserve néanmoins le droit de mettre là-dessus tout ce que l'officiel le plus rigoureux permet au profit de la vie de l'œuvre, c'est à dire tout ce que la pensée et la sensibilité de l'artiste peuvent y ajouter.

Voici un tableau d'histoire, à une époque où depuis longtemps la peinture historique n'avait plus cours en Hollande, où l'on supportait à peine les anachronismes nasillards d'un Hondhorst ou d'un Poelenburg. L'audace résidait moins, cependant, dans le choix du sujet que dans la conception du tableau. La *Signature de la paix de Munster* est une de ces œuvres qu'on n'aborde pas sans éprouver

une certaine inquiétude. Le premier aspect en est plutôt rébarbatif. Mais on sent, dès l'abord, qu'on se trouve devant quelque chose de prodigieux. Il faut résolûment entrer dans le cadre, sans toutefois se mêler d'interroger immédiatement ces physionomies taciturnes, que la gravité de l'évènement occupe tout entières. L'atmosphère, du reste, est loin d'être imbue d'austérité. On s'y sent vite à l'aise, on y respire facilement, et le rayonnement de la lumière dorée qui se joue autour du lustre de cuivre, sorte de nimbe courronnant l'assemblée, corrige aussitôt l'impression de raideur sévère que l'on ressentait devant tous ces visages figés par l'étiquette de la cérémonie. Le rapprochement est consommé par la lumière spéciale de ce milieu, qui concilie mieux que les serments échangés autour de la table ; les oriflammes des deux pays rivaux lui confient leurs couleurs claires ; le rouge écarlate d'un manteau, les noirs chatoyants, les blancs du linge empesé, les jaunes bien mélangés des pourpoints brodés sont autant de notes chaleureuses qui trouvent chacune leur écho dans la salle, se croisent, se pénètrent et se mélangent, se dégradent et dérivent en mille nuances imperceptibles, dont les vibrations forment cette atmosphère d'intimité qui s'établit tout de suite dans les lieux destinés aux réunions nombreuses.

Nous voilà mis à l'aise. Ayant largement respiré l'accueil du milieu, nous entrons aussitôt dans la psy-

chologie de ces hommes dont le groupement serré accuse les préoccupations communes. L'audace de la composition consistait justement dans cet arrangement uniforme, où les figures sont, pour ainsi parler, juxtaposées. Mais la première impression de raideur a disparu. Les figures s'animent, malgré leur apparente froideur. Ce ne sont plus des étrangers. On ne pense plus au peintre, à ce merveilleux coloriste qui a opéré, cependant, par la magie de sa palette, le rapprochement le plus inattendu qui soit. Nous nous trouvons maintenant en pleine action. Toutes les pensées convergent vers un centre de gravité formé par la table au tapis de velours vert, où sont déposés les insignes de la paix, et devant laquelle les plénipotentiaires de la Hollande et de l'Espagne lisent simultanément, la main levée, les termes du traité. Les deux figures centrales forment, en quelque sorte, le point de jonction des deux groupes répartis de chaque côté du tableau. A gauche, l'ambassadeur des Provinces-Unies, dans son rigide pourpoint noir, le col blanc rabattu, l'allure grave et volontaire ; à droite, l'ambassadeur de Philippe IV, engoncé dans son pourpoint brodé, au col fièrement relevé, montrant un visage énergique mais marqué de dureté. A gauche, les délégués hollandais avec leurs physionomies claires, en contraste avec les espagnols massés de l'autre côté, aux effigies hautaines et sévères. Le nord et le sud, le blond et le noir. A



LA LEÇON DE MUSIQUE
Musée du Louvre, Paris

première vue, aucun air d'hostilité ne se révèle dans l'expression de tous ces visages. Le hollandais est victorieux sans forfanterie, l'espagnol rend les armes avec dignité.

Pourtant, si l'on analyse chaque portrait à part, la psychologie générale du tableau se modifie. L'attention a beau être requise par le même objet, sous chacun de ces masques on voit transparaître une conscience, dont les termes de ce traité pacifique ne modifient pas les grands traits saisissants. Détachez une de ces figures, isolez-la, vous aurez un portrait de race frappant de ressemblance ; la tension d'esprit spéciale qui contracte les traits du visage, exprime ici ce qu'un portrait ordinaire n'exprimerait pas. Renouvelez la même opération pour chacun des personnages groupés devant la table ; autant de physionomies nettement caractérisées, autant de portraits, dont on ne sait quel air de gravité élargit la psychologie. Si on les reprend alors en masse, cet alargissement de conscience, provoqué par la solennité de l'heure, et qu'on a lu successivement sur chacun de ces visages, apparaîtra avec une force nouvelle. Tous les traits de race qui s'opposent dans ce tableau, fierté, fanatisme, cruauté, obstination farouche, héroïsmes les plus contradictoires, se dresseront évoquant, dans le calme tendu de cette heure, un fracas séculaire de déchirements religieux, de luttes pour la liberté, toute l'histoire, en un mot, d'un des

conflits les plus sanglants qui se soient déroulés.

Telle est l'extraordinaire puissance de cette œuvre. D'une impression première de tranquilité et de détente morale, que faisait naître l'idée de la paix, on est arrivé, par l'interrogation de chaque physionomie, à la vision aigüe d'un tumulte de caractères et de consciences en lequel semble se manifester étrangement le génie de deux races. Dans l'apparente contrainte de la composition, rien de plus vivant que ce tableau. Les difficultés les plus redoutables y sont vaincues avec aisance. Au coloris vivant et richement distribué se joint un dessin à la fois large et serré qui donne aux figures une vigueur ramassée. L'ensemble a cette noblesse de tenue, cette élévation de pensée pleine d'inflexions, qui caractérisent chacun des tableaux de Terborch. Certaines figures, comme celle du moine, à droite du groupe, mâle et fière dans la robe de bure contrastant avec le manteau écarlate du délégué qui se tient devant lui, ont quelque chose de cette grandeur hautaine qu'on admire dans les portraits de Velasquez ou de Moroni.

Étrange fortune que celle de ce tableau qui, semblable à tant de chefs-d'œuvres audacieux, étonna plus les contemporains qu'il ne les satisfit. Il ne se vendit pas du vivant du peintre. A la mort de celui-ci, lancé dans le monde pour une somme dérisoire, il se vit bientôt reconnu et disputé, passa aux mains du prince de Talleyrand et de la duchesse

de Berry, pour être repris, à prix d'or, par le marquis de Hertfort, qui le légua à l'une des galeries de peinture les plus célèbres du monde.

Sur la gauche du tableau, discrètement, dans l'ombre, comme inquiet d'être remarqué, le peintre a glissé son portrait. A vrai dire, c'est à peine le reflet d'un visage, moins encore, l'apparence d'un demi visage, puisqu'on n'aperçoit qu'une figure tronquée, quelques traits qui sortent de l'ombre avec une sorte de hâte d'y rentrer aussitôt. Nulle timidité pourtant, dans cette apparition en tapinois, mais de l'énergie qui se plaît à se cacher. Curieuse et frappante image de cette œuvre si personnelle qui ne trahit jamais la main du peintre ; sa perfection même l'éloigne d'un pareil aveu.

Cependant, Terborch n'a pas manqué de livrer à la postérité le portrait fidèle de sa personne. On en connaît même plus d'un. Celui du musée de La Haye nous met en présence d'un de ces portraits en pied, nombreux chez Terborch, dont le moindre est un chef-d'œuvre. Il semble que le peintre ait saisi cette occasion pour se manifester tout entier, se livrer au grand jour, las de se dissimuler sous le masque apparamment impassible de son art. Il montre l'allure décidée d'un homme qui se connaît. Drapé d'un ample manteau noir, dans l'enveloppement duquel le corps prend une majesté sobre et puissante, il nous apparaît avec l'air altier, la prestance fière, aristocratique, de cette « noblesse

patricienne », chez qui les charges publiques, cédées de père en fils, tenaient lieu de titres. Il y a bien quelqu'intention narquoise, quelque réticence voulue, dans l'hermétisme de ce manteau, où se dissimulent les bras, et qui ne livre même pas le secret des mains. Mais, en revanche, le visage s'accuse en pleine lumière. Rien, si l'on s'en tient aux traits extérieurs, ne lui donne une beauté spéciale. C'est une de ces physionomies dont il convient d'interroger chaque partie, patiemment, si l'on veut découvrir le caractère ondoyant qui se cache toujours sous l'enveloppe figée des traits. Le nez, bien accusé, aux marines arrondies, est arqué avec décision. Sous des paupières un peu lourdes, l'œil actif se meut librement. Le regard, d'une netteté surprenante, s'attache et pénètre tout de suite. Quant à la bouche, elle semble donner un démenti à l'expression du regard. Elle aussi, comme l'ample manteau noir, cache quelque chose. Ces lèvres sont fines, flexibles, glissantes, faites pour une parole facile, bien sonnante et souple. Pour l'instant, elles se sont immobilisées ; elles s'effacent devant le mouvement des yeux, et leur silence indique un arrêt prémédité qui déroute l'analyse. Un pli profond et droit est creusé entre les arcades sourcillères fortes et pleines de ressorts dissimulés. Dans l'ensemble, une physionomie mâle, aux traits un peu durs, mais d'une mobilité extrême, une physionomie dont pas une ligne n'hésite dans son



LA LEÇON DE MUSIQUE
Musée de l'Ermitage, St. Pétersbourg

dessin volontaire ; ce visage qu'on pouvait croire, à première vue, d'une définition facile, est cependant le plus complexe qui soit : plein de réticences et d'aveux, d'accents et de demi-teintes. Il a la robustesse hollandaise, mais aussi une vivacité des traits indiquant un esprit en éveil, qui a beaucoup vu et qui sait donner une large résonnance à ses pensées.

Terborch, au rebours de ses contemporains qui s'étalent tout entiers dans leurs portraits, se retire au moment où l'on pense le saisir. Sa physionomie apparaît tout d'abord clairement ; l'instant d'après on l'oublie. A la suite de ses autres tableaux, ses portraits constituent une unité merveilleuse ; ils ne dominent pas son œuvre.

Le portrait de La Haye nous fournit un exemple de ces noirs vivants, où l'artiste excelle, et qui sembleraient peints pour eux-mêmes, par pure volupté d'art, si l'on ne sentait combien ils contribuent à donner aux physionomies de majesté profonde, et avec quelle puissance ils concentrent le mystère des psychologies. Ces noirs-là, on les voit déjà dans les deux beaux *Portraits d'homme* du Musée de Berlin ; on les voit dans la *Ratification du traité de Munster*, et dans une autre composition, *Le Conseil de Magistrats*, qui rappelle le tableau de Londres par l'ampleur du dessin, et où sont groupés avec une symétrie impitoyable vingt personnages formant une suite de portraits saisissants. On peut les voir encore dans *L'assemblée d'écclésiastiques,* et surtout

dans le *Portrait d'un gentilhomme*, de la National Gallery, où ils atteignent peut-être leur plus grande beauté. On les connaissait, ces noirs superbes, pour les avoir admirés chez le Titien et chez Velasquez ; mais tandis que ces peintres apportaient dans leur composition une chaleur pleine de résonnance, en sorte qu'ils semblaient produits par l'excès même de la lumière, Terborch les tenait muets ; chez lui ils méditent, ils cachent beaucoup plus qu'ils ne révèlent. Les noirs de Terborch semblent ramasser dans leurs plis sévères la mentalité du personnage, augmentée de tout ce que le peintre a su y mettre de soi-même, sans se trahir. Ils donnent enfin à l'œuvre cette allure dont la raideur apparente et l'absence de laisser-aller sont, à vrai dire, la réalisation d'un art supérieur.

La plupart des peintres hollandais, qui ont abordé le portrait, paraissent s'être préoccupés uniquement d'y mettre le plus de vérité adéquate possible. Si l'on en excepte Hals et Rembrandt, peut-être aussi le Fabritius de quelques portraits où l'interprétation picturale domine, ils n'ont cure de peindre autre chose que le modèle, au sens immédiat du mot ; s'il arrive qu'ils le situent dans le milieu où il vit, ils ne lui prêtent que des gestes fugitifs et s'inquiètent rarement de lui composer une attitude. Miereveld s'attache visiblement à la stricte ressemblance ; il peint le visage avec le même soin qu'il apporte à chaque détail du vêtement.

Dou, Steen, Metsu, pour ne prendre que les plus notoires, donnent à leurs portraits les mouvements des plus libres, et ils n'entendent jamais leur prêter une valeur synthétique. C'est pourquoi Terborch s'éloigne tellement de la manière de ces peintres.

Le *Portrait de gentilhomme*, de Londres, est sans doute le plus beau que Terborch ait signé. C'est une des œuvres les plus achevées de l'école hollandaise. Le visage prend nettement contenance sur le costume aux formes un peu prétentieuses, large manteau noir, pourpoint de velours, manches de mousseline blanche, haut de chausse à canons largement ouvert. Le chapeau « à clocher » achève de donner à cette physionomie un caractère fortement établi quant à ses lignes extérieures. Rien de plus harmonieux que ce visage aux traits à la fois mièvres et volontaires, ces mains délicates et belles, et ce costume qui semble ne prendre tant d'importance que pour accuser mieux l'aristocratique arrogance du gentilhomme qu'il habille. Situé entre les deux rouges, larges et vibrants, de la chaise et de la table, le noir du costume acquiert une richesse de ton superbe.

Le même style puissant annoblit les *Groupes de famille*, ceux des Kolenberg et des Moerkerke notamment. Ce dernier surtout est remarquable par la belle sobriété de sa composition et par l'expression à la fois familière et hiératique de ses trois figures, étroitement unies, en qui se résument les

énergies essentielles d'une race solidement établie par un passé de saines traditions.

Ce serait s'imposer un long itinéraire que de suivre jusqu'au bout la prestigieuse série des portraits de Terborch. On verrait se dessiner l'iconographie peut-être la plus variée et la plus complète qu'un peintre hollandais ait laissée des physionomies de son pays, et à travers laquelle il serait possible d'étudier les grandes directions d'une sensibilité collective. On y rencontrerait notamment le portrait en miniature du marquis de Penaranda, dont le front élevé et fier, le nez fanatique et les lèvres pincées disent plus qu'un chapitre d'histoire; celui de ce magnifique *Homme à la canne*, affirmant un caractère non moins intrépide, avec en plus la conscience claire d'une race qui ne se nourrit pas de vaines idéalités; celui de Cornélis De Graeff, un éphèbe à l'air crane, que l'ornement de l'uniforme richement brodé n'efféminé pas; enfin un autre portrait du peintre, où celui-ci se dévoile avec plus de simplicité, cette fois, et comme pour affirmer la totale sincérité de son art. Ces derniers portraits portent la marque d'un peintre moins soucieux des nobles lignes que du coloris abondant et bien chantant. Tandis que, dans ses portraits en pied, tout contribuait à la haute tenue de l'ensemble, ici chaque partie est étudiée avec complaisance. On jouit plus directement de la qualité de la peinture, sans cependant que le caractère du visage en



LE CONCERT
Musée du Louvre, Paris

souffre. La facture est plus large, la matière plus abondante ; l'impression de grandeur sévère que donnait, par exemple, le portrait de Londres, se modifie. On a le sentiment d'une vie plus directe, plus proche, on saisit mieux le mouvement. C'est ici la note particulière, après l'accord général.

Deux portraits, celui de Geertje Matthyssen, la femme de l'artiste, et l'admirable portrait en pied de la collection Luycken-Glashorst, méritent d'attirer encore spécialement l'attention. Le type de femme créé par Terborch se trouve ici rappelé par une physionomie d'une grâce plus profonde, où l'approche de l'âge mûr éveille des sonorités troublantes. Ces deux figures résument toute une étape.

Dans le portrait de la collection Luycken-Glashorst, le dessin prend un air d'austérité. Les contours sont sévères. La coiffure, ce travail délicat auquel la jeune femme accordait tout-à-l'heure ses moments les plus ingénieux, disparaît ici sous le bonnet emprisonnant qui donne au visage un aspect presque monacal. Au lieu du corsage échancré mettant à nu les lignes graciles de la nuque et de la gorge, une jaquette noire, aux formes peu suggestives, dissimule la courbe des épaules et retombe sur la jupe de satin blanc, dont les plis sont droits et comme alourdis. Le portrait de Geertje Matthyssen, au premier abord, donne la même impression de gravité tranquille. Ici également on aperçoit la femme à l'âge des premières rides ; mais s'il

règne dans cette figure, représentée à mi-corps, une sorte de raideur qui en accuse les lignes et qui donne à la tenue une véritable noblesse, quel contraste n'offre-t-elle pas avec celle qui précède, par l'élégante sobriété de l'ajustement, où les étoffes, les dentelles, les broderies sont de la plus riche matière, les bijoux du plus pur métal, et sous lequel les chairs resplendissent merveilleusement !

Ces deux visages également clairs, malgré la pointe de mélancolie que trahit le cerne des yeux ou le pli des lèvres, ces deux corps, l'un sévèrement vêtu, l'autre orné d'un luxe sérieux, semblent caractériser parfaitement la dualité serrée de toute l'œuvre de Terborch, de cette œuvre à la fois abondante et sobre, libre et retenue, riante et grave, qui se châtie pour se montrer plus fière, et ne se prescrit des limites qu'afin d'atteindre à une forme parfaite. Une inépuisable jeunesse y est contenue jusque dans les approches de la maturité.

Pourtant, le visage frais de la jeune femme laisse entrevoir déjà une sensibilité qui semble s'attacher à l'avenir. Tout se développe en elle, sans que rien ne change, et cela avec une logique correspondante à celle qui fait que, dans une race aux mœurs simples et tenaces, les hommes montrent dans le moindre de leurs actes l'image de toute leur vie ; on les devine et on les devance sans cesser de les voir tels qu'ils se révèlent dans le présent. La trace du passé est au fond de tous les yeux, au fond

de tous les gestes, de toutes les attitudes, et c'est pourquoi on y lit malgré soi le futur. Dans un pareil visage le mystère n'est pas absolument impénétrable, mais il n'en demeure pas moins le mystère...

J'ignore à quel rang ces deux portraits de femme se placent, dans l'ordre chronologique de l'œuvre de Terborch. Qu'importe, du reste, leur date ? N'y a-t-il pas, en toute œuvre vaste et de haute portée, des moments de divination où l'artiste s'arrête et se résume avant même que d'avoir donné sa suprême mesure ? Il m'a semblé voir cela dans ces deux portraits admirables. Terborch peignit, dit-on, les portraits de Guillaume III et de Philippe IV. Mais il n'en est rien demeuré. Ceux du premier périrent par la main des hommes ; les autres auraient été détruits par le feu. La destinée, qui aimait sans doute le peintre, lui accorda la vanité de disposer de ces traits augustes, tout en s'arrogeant le droit d'anéantir un ouvrage qui n'était sans doute pas indispensable à sa gloire.

LE LYRISME
DANS LA PEINTURE HOLLANDAISE

L'œuvre de Gérard Terborch, dans l'estime des critiques et des amateurs d'art, souffre de n'avoir jamais été nettement mise en valeur par quelqu'un qui, l'ayant aperçue tout entière, aurait saisi le lien qui lui donne son admirable unité. Ce n'est pas qu'on ne se soit beaucoup occupé d'elle. Mais on a pris la fâcheuse habitude de ne la considérer que par fragments. Le fini, la grâce, la fraîcheur qu'on y admire ne sont à la vérité que les dehors agréables d'une œuvre puissante, largement conçue, avec des profondeurs insoupçonnées, et des sommets qui se cachent, il est vrai, dans une atmosphère vaporeuse, mais qu'il est aisé cependant de reconnaître lorsqu'on regarde à la fois tous les aspects de cette riche contrée.

Le dix-huitième siècle goûta tel morceau de Terborch et propagea sa renommée, sans le connaître. Baillie, Wille, Wallerand Vaillant, Schenck, Henriquez, et bien d'autres graveurs, se chargèrent de répandre la vogue d'une *Liseuse* ou d'une *Recommandation paternelle*. On les passa en taille-douce, à l'eau-forte, à l'aquatinte, à la manière-noire. Mais sous le burin de ces graveurs, qui eussent sagement fait de se montrer seulement fidèles copistes,



LE CONCERT
Musée de Berlin

l'image prenait une allure que désavouait le modèle. Le vrai Terborch reculait peu à peu, tandis que s'accréditait de ses œuvres une opinion que d'adroits propagateurs s'ingéniaient à mettre d'accord avec le goût du moment. Que restait-il, dans ces froides estampes, de l'art sérieux et émouvant de Terborch ? Rien que de faibles et fades contours, des apparences, de faux reflets, des réminiscences lointaines, des interprétations fantaisistes. L'habilité du graveur était de nature à donner le change à des hommes ignorants, et à faire croire à de fidèles décalques. Cette grâce factice et cette élégance légère, corsées d'un fond d'exotisme, tous ces dehors, en un mot, si bien faits pour flatter les esprits superficiels furent considérés comme l'essence même de l'art de Terborch. Gœthe ne posséda d'autres bases d'appréciation que la gravure de Wille, d'après la *Recommandation paternelle* ; encore pouvait-il s'estimer heureux d'avoir sous les yeux une des copies les moins contrefaites, parmi tant d'inexactes images.

Une autre confusion acheva de dérouter l'opinion. On gravait d'après Metsu, comme d'après Terborch, d'après Mieris et Netscher comme d'après Metsu. On mêla les œuvres de ces peintres. Terborch supporta la faute de telle *Gazettière hollandaise* composée par un peintre de moindre envergure ; Metsu, de son côté, embellit son patrimoine de quelques tableaux appartenant en réalité à l'œuvre de Terborch.

Cette double confusion s'est maintenue jusqu'à nos jours. Fromentin s'y est laissé prendre. Alors qu'il pouvait largement juger des autres peintres hollandais, par les tableaux qu'il avait vus en Hollande et en France, il élabora son appréciation sur Terborch d'après des données insuffisantes, c'est-à-dire d'après quelques tableaux de qualité secondaire, les seuls qu'il pût voir. Il ne manque rien à ses chapitres sur Rembrandt, sur Ruysdael, sur Cuyp, sur Potter, pour être définitifs. Au contraire, l'étude qu'il consacre à Terborch, à Metsu et à quelques autres peintres de genre, est insuffisante. Il discerne mal entre l'art de ces différents peintres, et, sans les confondre absolument, peu s'en faut qu'il ne leur attribue les mêmes mérites. Fromentin affirme qu'il suffit d'avoir étudié les tableaux du Louvre pour se faire une opinion sûre de l'art de Terborch et de Metsu. Or, cet *Officier galant* qu'il prend comme base de son jugement sur Terborch est justement un tableau qu'il ne faut pas trop vite considérer comme l'un des plus marquants du maître. A le bien examiner, on n'y trouve pas l'ensemble de qualités harmonieuses qui déterminent la valeur de l'œuvre de Terborch. La peinture du détail y est poussée bien plus loin qu'ailleurs. Le coloris en est plus vif, plus extérieur, plus directement séduisant. Ajoutez à cela que le tableau est fatigué, qu'il a souffert peut-être des retouches.

Enfin, Fromentin ne dit rien des portraits de

Terborch et paraît même les ignorer On conçoit dès lors comment l'auteur des *Maîtres d'autrefois* a pu verser dans l'erreur de ses devanciers et, tout en accordant à Terborch des qualités qui font justement partie de sa personnalité, comment il en a omis d'autres, plus relevées, qui lui eussent permis de situer le peintre à son véritable rang. Metsu, plus accessible au goût français par la grâce spirituelle du dessin et l'exquise franchise du coloris, y a gagné de rester, aux yeux de la plupart, le petit maître hollandais par excellence.

D'éminents critiques ont tenté, il est vrai, de dégager l'œuvre de Terborch de tous les parasites qui se partageaient sa gloire, et de lui restituer la place brillante qui lui revient. Certes ils ont réussi à évincer de l'œuvre les éléments indignes dont elle demeurait obscurcie. Mais je n'oserais pas affirmer qu'ils l'ont relevée, autant qu'il convenait, aux yeux de ceux qui la connaissaient mal. Aucun d'entr'eux n'a cherché à démêler la progression harmonieuse de ce vaste labeur. Il semble cependant qu'ils aient entrevu par quelles vertus imposantes la figure de Terborch s'élève au-dessus de celles de ses contemporains, et, en le mettant hardiment à côté d'un Rembrandt ou d'un Frans Hals, ils ont montré la voie à ceux qui hésitaient encore.

L'œuvre de Terborch est émouvante ; elle plonge par ses racines en plein terreau humain, tandis qu'elle atteint sans effort, avec des gestes

sobres mais sonores, à ces hauteurs où l'on respire une atmosphère toujours neuve. Qu'on ne lui demande ni drame poignant, ni conceptions grandioses ; elle ne tranche pas au vif des passions. Elle s'élève dans la réalité journalière, se plait à découvrir des physionomies, avec leurs caractères les plus généraux, et se dispense de leur prêter d'autres mouvements que ceux qui leur sont familiers dans le calme. Les grands effets, les jeux de scènes même lui sont inconnus.

Terborch est un petit maître; soit, mais comme Marivaux, c'est-à-dire à la manière des plus grands. Après celà, qu'on regarde Metsu. Ce peintre apparaît tout de suite comme le type le plus parfait de ces maîtres de médiocre envergure chez qui les dimensions restreintes du cadre donnent la mesure exacte des facultés d'esprit et de cœur. Il parle un langage clair et net, émaillé d'agréables trouvailles. Quand il a parlé, on sent qu'il a vidé toute sa pensée. Un dessin incomparable, si l'on ne cherche que l'élégance ; des fraîcheurs de coloris qui font un gazouillis d'oiseaux en cage plutôt qu'un concert dans le sous-bois voilé. Les figures : des jeunes femmes qui minaudent et s'offrent complaisamment aux regards, se composent une attitude, accomplissent des gestes de nature à faire valoir la grâce de leurs corps, jasent, sourient, et, pour parler comme Verlaine, « se retroussent jusqu'au cœur, jusqu'à l'âme »; un amant, dont toute la galanterie



PORTRAIT D'UN HOMME TENANT UNE CANNE
Ancienne Collection Kann, Paris

se réduit à un salut imité des belles manières françaises, ou à quelqu'offre d'un goût douteux. Presque toujours l'accent est juste, sincère, d'un charme très pur, avec quelque chose de rieur et d'heureux. Mais l'observation, chez Metsu, est toute superficielle. L'art de Terborch s'orne des mêmes qualités, mais en ménageant sous leur surface un fond de gravité émouvante. Metsu est exact, Terborch est vrai. Metsu est terrestre, Terborch est humain.

Terborch est un novateur ; il est le véritable créateur de ce genre de peinture si hautement prisé au XVIIe siècle, qui situe la figure humaine dans l'intérieur où elle vit, sans autre souci que de la mettre d'accord avec les choses qui l'entourent, en leur prêtant des gestes familiers, des intentions brièvement indiquées. Les personnages de son œuvre, il est vrai, apparaissent déjà vaguement avant lui ; on les a vu dans les tableaux d'Antoine Palamède et de Molenaer. Mais s'il n'a inventé ni l'intérieur hollandais, ni la société hollandaise, ce que nul ne songera à lui reprocher, il a su accomplir ce prodige d'art, qui consiste à rassembler, en quelque sorte, dans une figure les réalités vitales d'une race. Terborch a donné la forme classique à des sujets à peine ébauchés avant lui. Il a apporté la perfection dans un domaine où l'on n'avait encore montré que tâtonnements. Il n'est pas un peintre de genre qui n'ait bâti sur ses données, et beaucoup n'ont fait que le répéter, sans posséder son génie.

Ce sujet créé par Terborch, ce poncif, passant de main en main, de Metsu à Miéris le jeune, a perdu peu à peu sa totale simplicité. Il suffit pour s'en convaincre, de confronter avec *La Lettre* de Terborch le même sujet signé par Metsu, où se dessine déjà une anecdote galante. Dans l'ordre de la vie bourgeoise, on retrouve les mêmes scènes chez Jan Steen, chez Pieter de Hoogh, chez Vermeer de Delft. Mais là où Terborch avait ramené tous ses soins à la composition de la figure et à l'expression psychologique de la vie, l'on aperçoit après lui des mobiles différents, la recherche du mouvement pittoresque. la description locale avec des effets lumineux, la peinture pour elle-même.

Terborch est le plus hollandais des peintres de la figure, en ce sens qu'il a le mieux et plus complètement exprimé, sous ses dehors essentiels, le caractère élevé de sa race. Il a, par l'exemble de son œuvre, extériorisé les grands traits d'une sensibilité que les autres ont détaillée depuis, en la dénaturant parfois. C'est un historien doublé d'un poète pénétrant, d'un artiste incomparable, le premier qui ait apporté la notion du vrai style dans l'école réaliste du XVIIe siècle.

C'est donc chez Terborch qu'il faudra chercher à découvrir quelques uns de ces traits définitifs qui déterminent la physionomie de la Hollande. Mais on ne le pourrait pas sans l'associer à Rembrandt, et, quoique ce rapprochement puisse surprendre,

c'est du contraste de leurs œuvres que l'on verra apparaître le caractère des hommes de l'époque.

Terborch représente le fond permanent, l'atavisme calme du peuple hollandais, son besoin de réflexion, son goût du bien-être et l'harmonie de ses mœurs, qu'un siècle de déchirements cruels n'a pu entamer. Rembrandt, au contraire, trahit des instincts de liberté et d'audace, le besoin d'expansion, d'essor personnel. Chez le premier on voit apparaître le génie traditionnel de la race, chez l'autre ce qu'elle a de spontané et de véhément. Rembrandt et Terborch sont les deux pôles du lyrisme dans la peinture hollandaise : on ne peut les séparer sans rompre l'harmonie de cette gravitation puissante. Ils s'éclairent mutuellement à ce rapprochement inévitable. Rembrandt y gagne de ne plus être considéré comme un peintre exceptionnel, une sorte de monstre dans l'école hollandaise, Terborch d'être enfin placé au rang élevé que lui assigne son génie.

L'originalité des aspirations d'un peuple se traduit dans la forme de son lyrisme collectif. Le lyrisme hollandais se nourrit de réalités ; il nait du fervent instinct des hommes pour ce qui est naturel, vrai, d'une candide nudité. Sous sa forme véhémente, il surgit du conflit entre hommes et les forces naturelles, ou seulement de la contemplation de ces forces soulevées en masses puissantes. Il reste toujours fidèle aux voix du sol. Rien de plus

terre-à-terre que les tableaux de Rembrandt, si l'on ne considère que le point de départ de chacun d'eux. A ne considérer que les figures, on ne peut s'empêcher de reconnaître sous ces traits grossiers les personnages les plus humbles parmi les hommes qui se mouvaient à proximité du peintre. Mais sous sa main, la réalité se transforme et s'exalte. Un élément nouveau s'empare d'elle ; la lumière qui baigne les figures se transforme elle-même en des lueurs qui semblent projetées par quelque gigantesque cerveau. La réalité s'environne de fantasme sans cesser d'être la réalité. Tels sujets bibliques ou mythologiques ne sont que des prétextes que le peintre saisit pour s'exprimer plus librement. S'il a fait fi de l'exactitude historique, avec un si géniale désinvolture, c'était pour se rabattre sur la vérité humaine. Cette abondance de lyrisme mouvementé, c'est l'écho des efforts multipliés des hommes de ce temps. On y trouve des lueurs de bûchers ; les dernières rumeurs des conflits du XVIe siècle, ce siècle rouge, se prolongent dans le bruissement fauve des œuvres de Rembrandt. Que l'on songe aux héros qui combattent sur mer, dans une sorte d'infini qui projette déjà autour d'eux un feu d'auréole ; qu'on se souvienne des heurts encore journaliers provoqués par les divergences religieuses, au milieu de cette paix matérielle qu'établit l'abondance des ressources. Des commerçants aventureux prennent des allures de conquistadors ; des politiciens érigent



PORTRAIT DE FEMME

Collection Lavcken Glashorst Amsterdam

au-dessus des masses populaires des conceptions d'une audace étonnante, se haussent dans un fracas de tempête et retombent foudroyés. Ce besoin de mouvement et d'héroïsme conscients trouve peut-être son plus vigoureux écho dans la littérature du siècle. Ce n'est pas une chose médiocrement curieuse que de voir la Hollande produire en l'espace d'un demi-siècle un nombre considérable de dramaturges, dont plusieurs atteignent à une véritable puissance. Hooft, Vondel, Cats lui-même, sont des poètes capables de grandes envolées. Le *Lucifer* de Vondel évoque irrésistiblement l'atmosphère des tableaux de Rembrandt.

Tout cela, Rembrandt l'embrasse et le traduit, non pas en élans éperdus, mais avec un lyrisme volontaire et lucide. Il a, plus qu'on ne croit, exalté les grands gestes autoritaires de son siècle ; il est tout près de l'esprit de sa race, cerveau éveillé et bras véhément. Pas un moment il ne perd de vue ce qui est comme le pivot de son inspiration ; s'il s'élève, c'est avec toute cette matière qu'il a fait vibrer et à laquelle il a prêté des ailes. Ses conceptions sont intrépides comme l'aigle du mythe phrygien ; elles emportent avec elles, tel Ganymède, tout ce qu'elles étreignent dans leurs serres. Pour tout dire, Rembrandt est, par l'imagination impétueuse et maîtresse, un de ces hommes dont le geste éclatant étonne d'abord au milieu d'un pays de plaines et dans une société apparemment calme

comme la surface des fleuves, mais en qui se retrouve toujours l'audacieux bâtisseur de digues et d'écluses, le Batave aventureux qu'évoque la légende typique du Hollandais volant, ce téméraire voyant condamné à errer sur les mers pendant l'éternité, pour avoir tenté le geste orgueilleux qui devait montrer la voie à tant d'autres.

Si l'on examine de près les tendances diverses de la peinture hollandaise de l'époque, la même puissance se révèle chez d'autres artistes, non moins véhéments. Dans les conceptions mouvementées d'un Luycken, le lyrisme déborde avec une continuelle et étonnante impétuosité. Lyrisme spécial mais souverain, qui s'exprime dans une tourmente d'inspirations mystiques et de réalités crûment étalées. Ruysdael lui-même est plus près de Rembrandt qu'on ne s'en doute, et Taine ne manque pas de signaler ces affinités manifestes. Enfin, ne trouve-t-on pas dans l'art d'un Van Goyen, d'un Van der Meer surtout, des interprétations très personnelles de la nature en ses moments de calme farouche ou de demi-agitation, qui contiennent tout le mystère des grands bouleversements possibles ?

Constater que le génie de la peinture hollandaise du XVII[e] siècle s'exerce en un réalisme absolu, est vite fait. « Tous ces peintres brillants ou charmants peignirent, et il semble que ce soit assez », dit Fromentin. Évidamment, si l'on met à part Rembrandt, Hals et de rares autres, il devient

difficile de reconnaître le peintre au seul fait de sa pâte ou de son modelé. La figure et le paysage sont traités avec une perfection déconcertante. On ne peut faire plus vrai, trait pour trait. Qu'on y regarde de près, cependant, et sous le masque uniforme de tous ces peintres on verra transparaître des personnalités qui ne peuvent se confondre. Chacun d'eux possède sa vision spéciale, chacun a sa façon d'éployer ou d'assourdir la lumière, de tracer le paysage, d'animer les figures ou le sol. Des poètes très vivants, des rêveurs sérieux et réfléchis se révèlent en ces peintres consciencieux, sinon des assembleurs de conceptions chimériques. Fromentin, si maître de lui par ailleurs, ne laisse pas que de trahir ici une étrange incertitude. Après avoir affirmé, avec une belle hardiesse, que l'idéal du peintre hollandais se borne à l'exactitude du portrait, et avoir renforcé ce postulat par cette autre affirmation que le même peintre est incapable d'embellir le sujet, il semble que le critique se mette à douter de la justesse de ces assertions ; à mesure qu'il approfondit cet art si fidèle, peu à peu le réalisme qui le caractérise lui paraît s'éclairer. Il s'acharne toujours à la défense de ses premières idées, mais il ne peut s'empêcher de se montrer ému ; tantôt il ne veut voir dans cet art que réalité froidement traduite, tantôt il y découvre une poésie irrésistible.

A la vérité, il n'est pas un seul des maîtres du

siècle de Rembrandt qui n'ait manifesté dans son œuvre le souci d'embellir ; qu'on entende par là cette préoccupation de noyer dans la fluidité d'une atmosphère moelleuse les contours trop arrêtés, les reliefs trop brusques. Les peintres hollandais ne cachent rien, mais ils font chanter les laideurs mêmes. Leur pinceau enrichit tout ce qu'il effleure ; le plaisir des yeux, que procurent la lumière et le coloris fondus l'un dans l'autre, donne la mesure exacte de l'exaltation de leurs âmes. Leur *lyrisme* spécial est *réaliste*, et je ne crains pas d'aligner, en songeant à eux seuls, ces mots qui paraîssent se contredire.

Chez Terborch, le souci d'embellir devient un besoin. Il est une condition de son art. Il se traduit par une interprétation pleine de style qu'on a pu voir se développant progressivement dans ses tableaux. Si l'œuvre de Rembrandt est semblable à ces eaux qui se précipitent au delà de leurs digues, celle de Terborch représente en quelque sorte le fleuve à la surface unie et calme, où mille canaux s'alimentent. Aucun mouvement audacieux de flux ou de reflux ne s'y révèle. D'où vient le charme pénétrant dont elle s'entoure, cette poésie grave et légère à la fois qui se dégage des choses les plus familières, et comment se peut-il qu'une œuvre aux lignes si paisibles, n'exprimant que des réalités communes, nous puisse attendrir ? Quel est le secret de ce lyrisme pacifique, qui n'a besoin d'aucun



LA TIREUSE DE CARTES
Albertina, Vienne

écart d'imagination pour vibrer, et qui se traduit au moyen de l'image exacte des choses où il s'inspire ? Il faut le chercher dans cette sorte de ferveur pieuse que Terborch met à peindre les hommes de son temps, de manière à ne rien omettre de ce qui constitue leur physionomie coutumière. Il ne s'approche si près de la vérité que pour mieux exprimer le plaisir qu'il ressent à la voir et à la sentir. On le sent au fond de tous ses tableaux et cependant pas un coup de pinceau ne le trahit. Nul mieux que lui n'a exprimé la musicalité des attitudes et du mouvement, la sonorité introublée de l'atmosphère, le rythme tranquille d'une vie d'intérieur et de repliement. Depuis ses premières aspirations, son œuvre est une progression constante d'harmonies. Ses compositions possèdent une mesure parfaite. Le coloris est plein de rapprochements médités mais qui paraissent se faire le plus naturellement. L'être féminin, en qui Terborch a incarné toute la finesse et toute l'élégance de son art, le peintre ne l'a-t-il pas chanté mieux qu'aucun poète ne pourrait le faire ? Et n'a-t-il pas véritablement transposé sa propre sensibilité dans cette œuvre de sonorité et de rythme purs, dans ce *Concert* qui résume tous ses efforts, et qui demeure une des compositions les plus idéales, les plus simplement émouvantes de l'art de toutes les écoles ? On pourrait dire de Terborch ce que Fromentin écrivait à propos de Ruysdael : « Une main fort calme, avec un cœur

qui bat. » C'est par l'amour de la vérité que l'œuvre de Terborch attire, c'est par l'émotion profonde, dissimulée sous la vérité, qu'elle retient.

Si l'on embrasse maintenant d'un regard élargi toute l'école des peintres calmes et réfléchis que l'on peut grouper autour de Terborch, les paysagistes aussi bien que les peintres d'intérieur, on verra se dégager de l'ensemble la même impression de ferveur contenue, comme une émulation d'artistes travaillant dans le silence pour exprimer le plus justement les traits de leur pays. Le réalisme de l'observation s'émeut et s'anime à ce labeur ardent. C'est un immense chant, où chaque peintre s'efface pour contribuer plus sûrement à l'unanimité de l'éloge. An premier abord on n'éprouve d'autre sentiment que celui qui émane de ce calme sonore; on ne voit que cette nature strictement plane, fleurie, verdoyante, heureuse, où les eaux suivent un cours paisible sous des cieux non moins reposants. Les êtres, qui paraissent dénués de soucis, étalent une simplicité d'allure pareille à celle du sol sur lequel ils se meuvent avec des gestes commandés par le naturel le plus indéfectible. Cependant, dans ce calme harmonieux, peu à peu un mouvement se dessine, collectif et lent. On découvre ce qui provoque à la longue l'émotion : c'est la robustesse, l'inépuisable somme de vie contenue dans cet art qui, même au repos, laisse entrevoir une faculté d'énergie, de passion et d'héroïsme. Dans le paysage

comme dans le genre, la forme volontaire, le trait vivant, le coloris intense indiquent quelle exaltation personnelle, éclate malgré tout sous un réalisme qui semble se satisfaire lui-même. Pour s'être traduite rarement en gestes inspirés, pour avoir contenu presque toujours son souffle dans les limites du réel, la peinture hollandaise ne montre pas moins toute la force lyrique dont elle est capable.

On sent combien dans cet art, le calme est près de l'agitation, le clair est voisin du noir, et comme Terborch-le-traditionnel et Rembrandt-le-soudain s'entendent pour caractériser les aspirations d'une race dont les ressources, comme la lumière et l'ombre, sont inépuisables.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE GÉRARD TERBORCH (1)

—

HOLLANDE

Portrait du peintre, monogr. ; musée royal d'Amsterdam.

Portrait présumé de Geertje Matthysen, femme du peintre, monogr. ; musée d'Amsterdam.

La recommandation paternelle ; musée d'Amsterdam.

Portrait de Hendrick Van der Schalcke et de sa femme, GTB 1647 ; musée royal d'Amsterdam.

Portrait de Hélène van der Schalcke, en pied (attribué à Terborch) ; musée royal d'Amsterdam.

Portrait de Jan Van Düren, GTB, en pied ; musée royal d'Amsterdam.

Portrait de Marguerite van Hoexbergen, femme du précédent ; musée royal d'Amsterdam.

Portrait de Gaspar Barlaeus ; musée royal d'Amsterdam.

La Ratification du traité de Munster, copie ; musée royal d'Amsterdam.

La Dépêche, monogr. 1653 ; musée royal de La Haye.

Portrait du peintre, en pied ; musée royal de La Haye.

La famille Colenberg ; musée de Haarlem.

---

(1) Voyez, pour une longue série de portraits, E.W. Moes, *Iconographia batava.*



L'IVROGNE
Albertina, Vienne

Portrait d'un homme coiffé d'un large chapeau ; musée de Rotterdam.

Le conseil des magistrats ; hôtel-de-ville, Deventer.

Portrait d'homme, 1646 ; béguinage de Mme van Aarden, Leerdam.

Portrait de femme ; béguinage de Mme van Aarden, Leerdam.

Portrait de Gaspar Barlaeus ; Université, Amsterdam.

Portrait d'homme, en pied, monogr.; collection Luycken-Glashorst, Amsterdam.

Portrait de femme, en pied, monogr.; collection Luycken-Glashorst, Amsterdam.

Le Concert, Borch 1675 ; collection Six, Amsterdam.

Jeune femme écrivant ; collection Six, Amsterdam.

Portrait de Jean Six, 1641 (?) ; collection Six, Amsterdam.

Portrait d'une jeune fille, 1641 (?) ; collection Six, Amsterdam.

Portrait de Cornelis van Graeff ; collection van Lennep, 1903, La Haye.

Mère peignant son enfant ; collection Steengracht, La Haye.

Portrait d'un jeune homme, miniature sur argent ; collection Stuers, La Haye.

Portrait d'une dame âgée ; collection Stuers, La Haye.

Portrait de l'archiduc Léopold-Guillaume, miniature sur argent ; collection Stuers, La Haye.

ALLEMAGNE

La recommandation paternelle ; musée de Berlin.

Portrait de von Marienburg ; musée de Berlin.

Portrait de Gertrude von Marienburg, femme du précédent, monogr. ; musée de Berlin.

La Consultation, GTBorch 1635 ; musée de Berlin.

Portrait d'homme, en pied, monogr. ; musée de Berlin.

Portrait d'un jeune homme, en pied ; musée de Berlin.

Un jeune couple buvant du vin ; musée de Berlin.

Le fumeur ; musée de Berlin.

La famille du rémouleur ; musée de Berlin.

Le Concert, monogr. ; musée de Berlin.

Un officier et une dame ; musée de Berlin.

Officier écrivant, monogr. ; musée de Dresde.

Officier lisant ; musée de Dresde.

Une dame se lavant les mains, GTBorch; musée de Dresde.

La joueuse de luth, monogr. ; musée de Dresde.

Une dame dans l'intimité (réplique de la figure principale de la *Recommandation paternelle*); musée de Dresde.

Femme goûtant du vin, monogr. ; musée de Francfort.

La joueuse de guithare ; musée de Cassel.

Le concert en famille ; musée de Cassel.

Soldats jouant au tric-trac ; musée de Brême.

L'enfant et le chien, GTB ; musée de Munich.

La lettre d'amour ; musée de Munich.

Portrait d'homme, en pied ; musée de Munich.

Portrait d'une dame agée, en pied, GT 1642.

L'arrivée des délégués hollandais à Munster, GTBorch et G. v. H. (Guillaume van Heusch) ; hôtel-de-ville de Munster.

Les funérailles de l'archevêque de Cambrai, Joseph de Bergaigne, délégué espagnol ; hôtel-de-ville de Munster.

Portrait de Godard van Reede ; Salle de la Paix, Munster.

Portrait d'un jeune homme, GTB ; Cologne.

Intérieur avec quatre figures, GTB f. 1658 ; Schwerin.

Portrait de famille ; collection Otto Wesendonck, Berlin.

Portrait d'un jeune homme assis à une table, GTB ; collection Otto Wesendonck, Berlin.

Joueurs de cartes ; collection Werner-Dahl, Düsseldorf.

Les maraudeurs, 1637 ; collect. Werner-Dahl, Düsseldorf.

Portrait d'homme ; collection Wesselhoeft, Hambourg.

Pêcheur remplissant un panier de poisson, G. Terborch 1669 ; collection Glitz 1887, Hambourg.

Portrait d'un jeune homme et d'une jeune femme, en pied ; collection Speck-Sternburg, Hambourg.

Portrait d'un jeune homme assis à une table, sign. apocr. G. Terborch 1656 ; coll. A. Thieme 1883, Hambourg.

Portrait de femme ; collection A. Thieme, Hambourg.

Portrait de Lambert Quadaker, bourgmestre de Deventer, assis à sa bibliothèque, GT ; coll. Michel, Mayence.

ANGLETERRE

La Ratification du traité de Munster, GTBorch f. ao 1648; National Gallery, Londres.

La leçon de musique ; National Gallery, Londres.

Portrait d'un gentilhomme, en pied ; National Gallery, Londres.

Portrait d'homme ; galerie de peinture, Dublin.

La lettre ; palais Buckingham, Londres.

Le verre de vin ; palais Buckingham, Londres.

Une dame lisant une lettre; collection Wallace, Londres.

Une dame à sa toilette ; collection Wallace, Londres.

La recommandation paternelle (réplique du tableau de Berlin) ; Bridgewater House, Londres.

La leçon de musique ; collection du Baron Alf. de Rotschild, Londres.

AUTRICHE

Femme pelant des pommes ; musée de Vienne.

Femme écrivant (copie d'après le tableau de la coll. Six); musée de Vienne.

Jeune femme buvant, monogr. ; coll. Baron Rotschild 1872, Vienne.

Portrait d'homme, en pied ; Innsbruck.

Le trompette ; musée de Buda-Pest.

Portrait d'homme ; galerie Lichtenstein, Vienne.

FRANCE

Un militaire offrant de l'argent à une jeune femme, encore appelé : l'Officier galant, TB ; Louvre, Paris.

Le concert, TBurg ; Louvre, Paris.

La leçon de lecture ; Louvre, Paris.

La leçon de musique, Burg. F. 1660 ; Louvre, Paris.

L'assemblée d'ecclésiastiques ; Louvre, Paris.

Le message ; musée de Lyon.

Les fiançailles ; collection Dutuit, Petit Palais, Paris.

Femme au miroir ; collection Dutuit, Petit Palais, Paris.

Jeune femme à sa toilette ; collection Kann, 1903, Paris.

Portrait d'un homme tenant une canne ; collection Kann 1903, Paris.

Portrait du Comte de Penaranda, miniature ; collection Warneck, 1903, Paris.

Portrait du délégué Krafft von Scharfenstein, 1648 ; collection Warneck, Paris.

Le galant endormi (réplique du tableau de Florence) ; collection Oppenheim, Paris.

Portrait de dame, en pied ; collection Schloss, Paris.

BELGIQUE

La joueuse de mandoline, GTBorg. fec ; musée d'Anvers.

Le concert, monogr. (réplique du tableau du Louvre, avec variantes) ; collection d'Arenberg, Bruxelles.

RUSSIE

Le verre de limonade; Ermitage, Saint-Pétersbourg.

Vieux joueur de violon, TB; Ermitage, Saint-Pétersbourg.

La lettre, G. Terborg ; Ermitage, Saint-Pétersbourg.

Le Concert (réplique du tableau de la collection Six) ; Ermitage, Saint-Pétersbourg.

Soldat offrant de l'argent à une jeune femme ; Ermitage, Saint-Pétersbourg.

La santé rendue (variante du tableau de Florence) ; Académie impériale des Beaux-Arts, Saint-Pétersbourg.

Portrait d'une jeune fille cousant; Musée municipal, Riga.

Portrait d'homme ; collection Leiphart, Dorpat.

ITALIE

La santé rendue ; musée des Offices, Florence.

Portrait d'homme ; musée de San-Donato.

SUÈDE

Groupe de famille, GTB (un dessin de Gesina Terborch d'après ce tableau et daté de 1669) ; collection Scharp 1886, Stockholm.

L'étable (anciennement collection Poullain) ; collection Cte Axel Wachtmeister 1886, Stockholm.

DANMARCK

Portrait d'un jeune homme et d'une jeune fille ; Copenhague.

ÉTATS-UNIS

Portrait de Terborch ; musée métropolitain, New-York.

Portrait d'homme ; musée métropolitain, New-York.

La leçon de guithare ; Art institute, Chicago.

La leçon de musique ; collection Mme Gardner, Boston.

Fileuse ; collection sir Frederick Kook, Richmond.

DESSINS

Les dessins de Terborch se trouvent dispersés dans les principaux cabinets d'estampes de l'Europe, notamment à Amsterdam, Berlin, Francfort, Haarlem, Hambourg, Londres, Paris, Rotterdam, et surtout à l'Albertina de Vienne. Un grand nombre de dessins de Terborch se trouve dans l'Album de la famille Terborch, appartenant à Mr Zebinden, à Amsterdam.

BIBLIOGRAPHIE.

A. Alexandre. — Histoire populaire de la peinture. Écoles flamande et hollandaise. Paris 1894.

H. Taine. — Philosophie de l'art dans les Pays-Bas. Paris 1869.

Ch. Blanc. — Histoire des peintres de toutes les écoles. Paris 1863.

W. Bode. — Studien zur Geschichte der holländische Malerei. Brunswick 1883.

W. Bode. — Die Galerie zu Cassel. Leipzig 1872.

» — Rembrandt und seine Zeitgenossen. Leipzig 1906.

A. Bredius. — Les chefs-d'œuvre du Musée royal d'Amsterdam. Paris 1890.

W. Bürger. — Musées de la Hollande. Paris 1858.

J. B. Descamps. — La vie des peintres. Paris 1754.

Immerzeel. — Hollandsche en Vlaamsche kunstenaers. Amsterdam 1843.

G. Geffroy. — Les musées d'Europe. Hollande. Paris.

Lafenestre & Lichtenberger. — La peinture en Europe. La Hollande. Paris 1898.

E. Fromentin. — Les maîtres d'autrefois. Paris 1877.

R. Gower. — The figure painters of Holland. Londres 1880.

M. E. W. Moes. — Oud Holland. Rotterdam 1886.

E. Michel. — Les musées d'Allemagne. Paris 1886.

» — Gérard Terborch et sa famille. Paris 1888.

A. von Wurzbach. — Niederländisches Künster-lexikon. Leipzig 1904.

J. Smith. — Catalogue raisonné. Londres 1833.

E. W. Moes. — Iconographia batava. Amsterdam 1892.

J. C. Van Dyke. — Old dietsh and flemish masters. New-York 1895.

E. Estaunié. — Impressions de Hollande. Petits maîtres. Paris 1893.

P. F. Krell. — Die Klassiker der Malerei. Stuttgart 1878.

C. Lemke. — Gérard Terborch (Dome's Kunst und Künstler, 1877).

C. von Lützow. — Die Gemäldegalerie in Wien. Wien 1877.

A. Rosenberg. — Terborch und Jan Steen. Leipzig 1897.

H. Havard. — Histoire de la Peinture hollandaise. Paris 1882.

J. T. James. — The flemish, dietsh and german Schools of painters. Londres 1822.

Parival. — Les délices de la Hollande. Amsterdam 1669.

F. T. Kugler. — Handbook of painting. Revised by J. A. Crowe. London 1874.

F. Wedmore. — The masters of genre-painting. London 1881.

de Wyzewa. — Les grands peintres des Flandres et de la Hollande. Paris 1890.

E. Houck. — Mededeelingen betreffende G. Ter-Borch, Zwolle 1899.

The National Gallery. — 100 Plates in colour, part II. Joint authors : P. G. Konody, M. W. Brockwell, F. W. Lipmann.

Masters in Art. — Gerard Ter Borch. Boston 1901.

Gazette des Beaux-Arts 1869 ; la Galerie Delessert (Charles Blanc).

Magazine of Art, 1888; Gerard Terborch (Peter Macnab).

Zeitschrift für bildende Kunst, 1870 ; Vier Portraits von Ter Borch.

Zeitschrift für bildende Kunst, 1877 ; Das Städelsche Kunstinstitut (Valentin).

Zeitschrift für bildende Kunst, 1883 ; Eine Terborch Sammlung (Bredius).

Century Magazine, 1895 ; G. Terborch (Cole).

Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1881. (W. Bode).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES MATIÈRES

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART & D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie, EDITEURS
BRUXELLES | PARIS
16, PLACE DU MUSÉE | 5, RUE DANTE

Collection des Grands Artistes des Pays-Bas

Volumes parus :

QUENTIN METSYS, par J. DE BOSSCHERE,
THIERRY BOUTS, par ARNOLD GOFFIN,
PIERRE BRUEGHEL l'Ancien, par CHARLES BERNARD,
VERMEER DE DELFT, par GUSTAVE VANZYPE,
LES NÉERLANDAIS EN BOURGOGNE, par ALPHONSE GERMAIN,
LA SCULPTURE ANVERSOISE, par J. DE BOSSCHERE,
GÉRARD TERBORCH, par FRANZ HELLENS.

En préparation pour paraître ultérieurement :

ROGER VAN DER WEYDEN, par PAUL LAFOND,
LA SCULPTURE AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES, par HENRY ROUSSEAU.
ALBERT CUYP, par LOUIS ROUART,
HANS MEMLINC, par FIERENS-GEVAERT,
LUCAS DE LEYDE, par N. BEETS,
ANDRÉ BEAUNEVEU, par M. HÉNAULT,
LES MINIATURISTES DE LA COUR DE BOURGOGNE, par J. VAN DEN GHEYN, S. J.
LES DE VOS, par EDMOND DE BRUYN.

Chaque volume, du format petit in-8°, contient de 120 à 140 pages de texte et de 30 à 32 planches hors-texte.

Prix : broché 3.50 francs ; relié 4.50 francs.

436085

LA PEINTURE EN BELGIQUE
MUSÉES, ÉGLISES,
COLLECTIONS, ETC. PAR FIERENS-GEVAERT

LES PRIMITIFS FLAMANDS

Nous avons estimé, en présence du louable engoûment du public enver les Primitifs, depuis les fameuses Expositions d'Art ancien de Bruges, d Paris et de Dusseldorf, et vu les progrès actuels de la critique d'art en cett matière, qu'il y avait lieu de mettre présentement à la disposition du publi un ouvrage général et complet sur les Primitifs des Flandres et de Walloni

La publication entreprise constitue à la fois une histoire intégrale, pa ordre chronologique, des maîtres flamands du Moyen-Age et de leurs atelier en même temps qu'un inventaire commenté de leurs œuvres notoires con servées dans les musées, églises et collections de Belgique.

Pour le curieux d'art, qui prépare un voyage en Belgique, ce sera l guide des tableaux gothiques Flamands et Wallons, consignant au sujet d chacun d'eux l'état actuel de la documentation. Pour celui qui en revien cet ouvrage illustré remplacera l'ensemble de photographies, catalogue notices, études et monographies qu'il aurait dû recueillir à grande peine à grands frais isolément.

Des 4 volumes que comprendra l'ouvrage, les 3 premiers ont paru étudient successivement l'œuvre des *Frères van Eyck, Roger van der Weyder le Maître de Flémalle, Thierry Bouts, Petrus Christus, Hugo van der Goe Juste de Gand, Simon Marmion, Hans Memlinc, Gérard David, Quinte Metsys, Jérôme Bosch, van Orley, Gossart, Patinir, Bles*, les *van Clève*, et Le tome IV est en préparation et sera consacré aux *Breughel* et l'*école de Drôles, Lancelot Blondeel, Corneille* et *Jean Metsys, Aertsen, Van Hemesse Lambert Lombard, Pourbus, Antonio Moro, Martin de Vos*, etc.

L'ouvrage sera complet en 4 volumes, in-4° comprenant chacun d 80 à 100 pages de texte et environ 40 planches hors-texte.

Prix de chaque volume : **12 francs.**